

Exercices de lecture

Marc Fumaroli

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

B i b l i o t h è q u e
des
IDÉES

Exercices de lecture

**De Rabelais
à Paul Valéry**

par

MARC FUMAROLI

de l'Académie française

nrf
Éditions Gallimard

MARC FUMAROLI

de l'Académie française

EXERCICES DE LECTURE

DE RABELAIS À PAUL VALÉRY



GALLIMARD

Préface

Ce recueil réunit des articles, des conférences, des études, des préfaces, disposés selon la chronologie (XVI^e-XIX^e siècle) de leur objet, et non selon celle de leur composition, qui s'est étendue en désordre sur une quarantaine d'années. Cela fait beaucoup. Que le lecteur ne s'effraie pas de l'épaisseur du volume, rien ne l'oblige à tout lire d'une traite, rien ne l'empêche d'y glaner, à ses heures et à son loisir.

J'ai revu, souvent réécrit, sur l'écran de mon ordinateur, plusieurs de ces textes que j'avais écrits autrefois, d'abord à la main, ou, plus tard, sur une machine à écrire IBM. Si j'ai remis sur le métier la plupart de ces essais, ce n'est pas que je me sois trouvé en désaccord avec leur auteur, un ancien moi-même ; je me suis aperçu en me relisant que les interprétations que j'avais proposées, et dont les grandes lignes me semblaient toujours miennes, avaient mûri sourdement et entre-temps par de nouvelles lectures, réflexions, expériences et comparaisons. Elles demandaient maintenant une forme nouvelle correspondant à cette croissance intérieure. Je me suis senti un peu comme un acteur qui, reprenant des rôles qu'il a autrefois ou naguère interprétés, les retrouve tous dans sa mémoire augmentés et affinés à son insu. Je me suis borné à parachever ce que j'avais, autrefois ou naguère, esquissé et laissé dans l'intervalle en réserve et en attente, heureux de m'être assez survécu pour connaître plusieurs saisons et achever pour une seconde représentation et récapitulation ce que j'avais essayé dans les premières.

Enfant, j'ai été rongé d'ennui. Tous les enfants le sont sous des apparences différentes. J'ai eu la chance de découvrir très tôt à l'humeur noire de l'enfance et de l'adolescence le remède à son propre repli, une précoce absorption dans les livres, la Bibliothèque verte, puis la Bibliothèque Nelson, reliée d'une toile ivoire, puis les Classiques Hachette, brochés de jaune. Le capitaine Nemo m'a appris le premier à rêver sans rêvasser, Sganarelle et Gil Blas m'ont découvert les joies du grand rire, Don Quichotte celles du sourire en dedans, et les héros d'Alexandre Dumas ont achevé, dans mes premières années de lycée, de me déplier. La conversation avec ces initiateurs venus d'ailleurs, je ne savais d'où, m'inspirait une confiance que je ne prodiguais pas à mes proches : elle me remplissait l'imagination de bonheurs inconnus, dépassant de beaucoup ma brève suffisance, mais l'éveillant à l'impatience de s'accroître et de se dilater. Cela se passait dans une lointaine époque où l'enfance et l'adolescence étaient encore des âges de

vacance, dont l'école faisait partie.

École et vacance, ces deux mots que nos langues modernes opposent, sont en fait des synonymes, que la langue grecque confond en un seul vocable, *scholè* : le temps de « vaquer » à ce qui comptera, avant l'entrée dans l'âge adulte et ses vacances affairées. Jean Giraudoux s'est souvenu de ce programme grec dans son « roman de formation », *Simon le pathétique*, hommage magnifique rendu aux « degrés » de l'Instruction publique sous la III^e République. Cette féconde continuité entre les lectures enfantines préscolaires et les études scolaires, « à la clarté des lampes », je l'ai connue. J'ai parfois le sentiment, sans doute excessif, de compter parmi les derniers à avoir joui de cet antique privilège du voyage de nuit, refusé trop souvent, sans qu'elles s'en doutent, aux jeunes générations actuelles ; je les vois absorbées, mobilisées et conditionnées par des torrents d'images engageantes, n'ayant pas eu le temps de naître qu'elles se trouvent déjà privées de vraie vacance, étant enjôlées, enrôlées, nippées, manipulées par le monde des affaires et tentées de considérer l'école avec la condescendance, sinon le mépris, d'adultes-sandwichs de la grande industrie du prêt-à-porter et du prêt-à-dire. Aliénation plus douce en apparence que celle des enfants européens du XIX^e siècle ou du tiers monde d'aujourd'hui, condamnés précocement au travail manuel, ou pire. Mais, au fond, n'est-ce pas la même amputation, par d'autres moyens, du temps le plus germinal de la vie ? Je veux croire que je me trompe.

Selon la façon grecque de voir, renouvelée par la Renaissance, lectures enfantines et lectures scolaires accumulent, en désordre d'abord, méthodiquement ensuite, de quoi bien remplir plus tard les loisirs soustraits aux affaires de l'âge adulte et de la vieillesse. C'est alors que l'on déballe et savoure les trésors de lecture autrefois déposés dans la mémoire et qui ont mûri entre-temps au soleil, souvent cruel, de la vie. Il n'a jamais fait de doute pour moi que la plus belle ambition et le plus beau métier du monde étaient de contribuer à la fécondité de cette *scholè* initiale. C'est au cours de la brève vacance de l'enfance et de l'adolescence que sont semées (ou non) dans la jeunesse les futures ressources de l'esprit, de l'âme et du cœur, dont disposeront (ou non) l'âge adulte et le grand âge. Je me retrouve maintenant, *senex-puer*, au temps des vendanges, lisant et relisant, mais aussi écrivant et réécrivant, étonné de trouver dans ces exercices un remède aussi efficace à la mélancolie de mon automne que l'avaient été, à celle de mon printemps, mes premières plongées dans la lecture.

*

Cela dit et cela fait, j'ai été longtemps embarrassé, je l'avoue, pour trouver une accolade à cet ensemble d'essais très divers que je remettais à jour. Je sentais bien qu'il reposait sur des présupposés lui assurant une cohésion en profondeur, mais sa diversité de surface m'empêchait de la ressaisir immédiatement, à plus forte raison de la résumer en une formule touchant juste.

La seule chose d'emblée certaine, c'était la nature *littéraire* de tous les objets que j'avais pris pour sujets, quelle que fût leur époque : essais, lettres, pamphlets, mémoires, poésie, théâtre, romans, tous fruits du loisir solitaire de leurs auteurs et

nourriture pour celui de leurs lecteurs. *Littéraire* aussi – talent et génie mis à part –, le genre d'écrire au second degré que j'avais adopté, reprenant en sous-œuvre des genres et des textes anciens pour les interpréter et leur donner une deuxième, voire maintenant une troisième vie, à l'adresse de générations différentes de lecteurs. Après tout, ces *objets* littéraires auxquels je me proposais une seconde fois, en dialoguant avec eux, de rendre une vie de *sujets*, s'étaient bel et bien d'abord proposés eux-mêmes, modestement ou splendidement, de rendre à une présence nouvelle des formes, des formules, des sentiments, des pensées qui, sans cette convocation personnelle ultérieure et originale, seraient restés à l'état mélancolique d'objets oubliés sur des rayonnages, sinon de choses enfouies dans les archives.

Anch 'io sono pittore. Vanité, s'écrieront les heureux génies qui, résumant la littérature au roman, se réservent le grand nom de « créateurs ». Vanité, murmureront, dans l'autre camp, les gardiens d'une science des objets littéraires. Ce partage de la littérature en deux camps m'a toujours paru arbitraire, même si je ne conteste pas la hiérarchie d'un auteur à l'autre, d'un interprète à un autre. Les auteurs peuvent être les meilleurs critiques (Baudelaire, Proust, Daudet, Gide, Larbaud) et les critiques, des auteurs parmi les meilleurs (Sainte-Beuve, Thibaudet, Starobinski). Moi aussi, dans un rang qu'il ne me revient pas de décider, mais dans un ordre que je me refuse à sous-estimer, je me suis attaché, pour mes auditeurs étudiants et pour un public de lecteurs, à faire germer, sur la souche mère d'une ancienne tradition littéraire, des pousses vives et neuves qui la retiendraient peut-être de s'interrompre, faute d'oreille pour l'écouter et de voix pour lui répondre. La littérature, quand elle mérite son nom, quand elle ne relève pas de la sociologie de la culture, est une voyageuse de nuit, elle reconnaît de loin ses phares, mais elle a aussi besoin de passeurs et de voix qui transmettent d'écho en écho ses mots de passe.

Me voyant assuré de l'adjectif *littéraire*, et embarrassé d'un substantif, mon premier lecteur, apitoyé, me suggéra amicalement d'intituler ce recueil : « L'expérience littéraire ». Je me suis essayé à justifier ce titre possible. Je n'y suis pas parvenu. Mi-Bataille (*L'Expérience intérieure*), mi-Blanchot (*L'Espace littéraire*), la formule eût été apposée arbitrairement au-dessus de ma propre mosaïque et elle aurait trompé le lecteur s'il avait pu d'abord être séduit par elle. Cet échec n'a pas été vain. Il m'a sauvé d'un faux pas. Il m'a obligé à regarder en face ce qu'il cachait, à l'insu de l'ami qui me l'avait soufflé : l'abîme qui sépare ce que j'entendais dans ce livre par « littéraire » et les substantifs associés par Blanchot et Bataille à cet adjectif dans le sillage du désastre européen de 1914 et de la capitulation française de 1940. L'*acedia*, la folie triste que redoutaient pour la vie contemplative les moines médiévaux et qui avait toujours plus ou moins épargné la France des laïcs, s'était cette fois emparée d'elle sans rémission, trouvant des clercs en grand deuil, murmurant en langue noble un *De profundis* ininterrompu, écho funèbre du diagnostic d'agonie proféré auparavant, dans le *Voyage au bout de la nuit*, et en langue vernaculaire, par le docteur Destouches !

« Espace » ou « expérience intérieure », mots de passe mis en circulation

clandestine, avant de devenir le soleil noir mélancolique d'un interminable après-guerre, par ce singulier couple d'araignées sublimes, ne se servant d'autre fil pour tisser leurs superbes draperies spectrales que celui qu'elles extrayaient, dans une prose en négatif, de leurs propres entrailles saturées de réminiscences mallarméennes et d'abstractions allemandes. Ils auraient dû inaugurer une littérature d'outre-monde. Dans l'interrègne qui commençait, ces deux grands renonçants restèrent dans l'ombre, laissant la scène publique, dont ils dédaignaient d'être les souffleurs, à un ministère terroriste. Les yogis laissèrent le pouvoir à un commissaire nommé Sartre. Peu difficile sur les analogies historiques, de Gaulle le consacra Voltaire moderne. Voltaire avait la tristesse et la méchanceté très gaies. De *La Nausée* aux *Mots*, Sartre, avant même de devenir dictateur philosophique des Lettres, n'a jamais caché sa nature de seiche émettant d'intarissables et aveuglants écrans d'encre. Sous son autorité d'usurpateur de l'empire littéraire, la mélancolie n'était pas un état d'âme guérissable et éventuellement fécond, mais une mobilisation générale et permanente contre les « salauds », un hystérique état de siège antibourgeois. Plusieurs générations lettrées ont pataugé dans une marée noire, « engagées » qu'elles étaient pour une « cause du peuple » où les lettres et le peuple avaient tout à perdre.

Oublions ce carême interminable de nietzschéens staliniens, maoïstes ou khomeynistes, de linguistes et sémioticiens dynamiteurs du langage, de théoriciens du roman exsangue et voyeur. Tous comptaient comme allant de soi sur un public éduqué à la chose écrite, même lorsqu'ils sciaient la branche d'où ce public tirait sa sève. De ce désastre écologique, il reste tout de même, outre une littérature défoliée, une écume grise et nombreuse de sciences humaines, les méfaits du pédagogisme dans l'Éducation nationale et les lampions faussement festifs d'un kitsch culturel qui osa un jour se réclamer de Rimbaud.

Je mesure toute la disproportion de mes *exercices* d'histoire et de critique littéraires avec l'autorité fracassante d'un air du temps qui passa pour l'*ultima ratio* de la modernité, et dont les effets à long terme, canonisés par diverses bureaucraties, sont infiniment plus néfastes que le brio conceptuel de leurs inspireurs, aujourd'hui pour la plupart disparus, avec leur public. Du moins mes exercices à l'écart restèrent-ils fidèles à mes premières joies de lecteur et ne furent-ils jamais des « travaux ». La critique universitaire a fait entrer dans son usage, depuis 1968, ce mot sérieux et intimidant, qui remplace le mot « thèse », et vise à conjurer dans ses propres rangs la tentation du « vite fait ». Avec les meilleures intentions, c'est trop oublier l'origine latine du mot : *tripalium*, « instrument de torture », le comble en effet du sérieux et de l'intimidant. Sans doute, il est toujours recommandé de s'exercer, et même de s'exercer à loisir et beaucoup, mais il n'est pas sain de convier le loisir ou la vacance d'autrui, à plus forte raison la *scholè* de la jeunesse studieuse, à essayer des livres sentant l'huile et la lampe et n'ayant pas atteint l'état de grâce. L'éveil à la littérature commence avec la révélation de l'état de grâce qu'est le bonheur d'expression ; à tous les degrés de l'éducation et des exercices littéraires, à tous les étages et dans tous les appartements de la littérature, c'est ce bonheur, avec le plaisir et les fruits dont il

fait don, qu'il est indécent de perdre de vue.

*

Mais il y a bien pis cependant que « travaux » : la haine de la littérature, tenue pour le plumage trompeur de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, a fait inventer la notion d'« écriture », qui déleste l'écrivain de son « moi » bourgeois, le réduisant à l'emploi de greffier, ou encore celle, plus radicale, de « producteur de textes », expression et conception qui, au fond, envoient l'écrivain, avec les professeurs de littérature et leurs élèves, dans des camps de travail forcé.

Dans l'ordre qui est le mien, et en période de gros temps, mes exercices m'ont donné le sentiment d'entendre ce qu'avaient voulu dire des amis écrivains d'autrefois, amateurs ou professionnels, célèbres ou inconnus, et de m'entendre si bien avec eux que je pourrais à mon tour les faire entendre, aujourd'hui, à des amis inconnus. Ni à ceux d'autrefois, ni à ceux d'aujourd'hui, ni à moi me proposant d'établir le dialogue, le poids de la tristesse, de la férocité et du malheur n'était inconnu, de plus près ou de plus loin. Du moins avions-nous en commun, pour nous retenir de céder à la dangereuse fascination qu'exerce et qu'a toujours exercée ce monstre polymorphe que Flaubert appelle la Bêtise, l'exercice de l'intelligence littéraire. Ce talisman ne s'invente pas *ex nihilo*, il se mérite et il se transmet.

Intelligence : superbe vocable venant du latin *interlegere*, discerner et tirer le bon fil dans la pelote emmêlée. Transposé aux exercices littéraires, il désigne la pénétration du sens insinué, entre les lignes, dans des œuvres écrites hier ou longtemps avant nous, et la reconnaissance que ce sens caché, échappant au conditionnement historique, pointait déjà en nous avant de le découvrir chez autrui. C'est ce que Montaigne appelle la « rencontre ». Cette coïncidence et l'évidence qu'elle crée ne vont pas sans joie, même lorsqu'elles portent sur des vérités amères, que nous aurions préféré ignorer. Elles fondent, face à la montagne d'illusions et de maux qui nous assaillent ou qui nous guettent, une solidarité, voire une complicité, clandestine, qui, sans nous rendre le moins du monde invulnérables, nous préserve, au plus intime de la solitude, de nous sentir seuls et dépourvus d'écoute. « *Sunt lacrymae rerum* », écrit le poète de l'*Énéide*, et de l'entendre soupirer ainsi, allant au fond universel du deuil inguérissable d'Énée, nous réunit à tous les exils et à toutes les séparations du monde, comme si nous chantions ensemble d'une seule voix le *Kyrie* du *Requiem* de Mozart. « La raison du plus fort est toujours la meilleure », écrit le poète des *Fables*, et cette loi d'airain formulée par le plus vulnérable et tendre des hommes nous prévient plus intimement en faveur de toutes les victimes innocentes, de toujours et d'aujourd'hui, que les plus pathétiques professions de foi humanitaires.

Cette forme d'intelligence, que donne de soi-même, et des hommes en général, la fréquentation assidue des œuvres littéraires les plus diverses et d'époques différentes, prépare et éclaire celle que procure l'expérience, elle lui donne des ailes, elle la prévient contre le rétrécissement triste. Elle a ses degrés, le plus haut de tous étant la vision divinatrice du génie. Mais, même au degré modeste de

l'interprétation, elle redouble et elle étoile les leçons les plus cruelles que dispense le voyage terrestre.

En ignorant, je respecte les édifices conceptuels du génie philosophique des Modernes et les découvertes de leur génie scientifique. Mais je trouve abusif que d'aussi ignorants que moi leur attribuent ce que les philosophes et les savants ne sollicitent pas eux-mêmes, une extension abusive de leur autorité aux régions que Pascal embrasse sous le nom de « cœur » : il assigne ces régions à la religion mais, tout en récusant les voies de Sénèque et de Montaigne, il n'hésite pas lui-même à descendre dans le labyrinthe du « cœur » avec un « esprit de finesse » laïc qui lui a valu de compter parmi les plus grands moralistes de notre langue. Exercice de l'esprit de finesse, la littérature mérite d'autant mieux ce nom qu'elle se soustrait à la tutelle des concepts philosophiques et de l'explication scientifique pour s'intéresser à ce qui leur échappe. Elle est l'héritière moderne des exercices spirituels de la sagesse antique, moins un savoir qu'un savoir-vivre et un apprendre à mourir toujours à réinventer. Le compagnonnage avec les poètes et les moralistes grecs et latins, de Sophocle à Plutarque, de Lucrèce à Sénèque, ou avec leurs disciples français, de Montaigne à Marivaux, ne m'a pas empêché toutefois de revenir souvent à Nietzsche, me dispensant de voir en lui ce « prophète » d'un nihilisme qui aurait le dernier mot sur le monde moderne. Nietzsche est le plus littéraire des philosophes ; sa pensée n'est jamais si poignante et pénétrante que lorsqu'elle demande secours aux tragiques anciens et aux moralistes grecs, latins et français, pour tenir tête au nihilisme des Modernes.

La société d'amis que l'on s'est composée peu à peu avec les Anciens et avec nos Français nourris d'Antiquité ne fait pas double emploi avec celle que les rencontres heureuses de la vie composent pour nous. Nos amis vivants, comme ceux que leur testament nous a fait aimer et comprendre, sont souvent incompatibles entre eux, mais ils nous sont d'autant plus indispensables que, passant de l'un à l'autre sans ménager à aucun la sympathie, ni cesser de ressentir des affinités avec chacun, ils nous font mesurer ce que passent sous silence les abstractions de la science et de la métaphysique, l'infinie différence d'un esprit à un autre esprit, d'un monde moral singulier à un autre. À cette échelle intime et confiante, et en compagnie, on s'entraîne aussi à regarder avec joie l'incroyable manteau d'Arlequin, souvent très dangereux, étranger et hostile, souvent aussi touchant et douloureux, qu'agitent autour de nous les mouvements de foule et leurs lubies. Il y a plus de distance, écrit Plutarque, l'auteur préféré de Montaigne, d'un homme à un autre que de l'homme à l'animal. Pour l'essentiel, l'intelligence littéraire, fille de la fréquentation assidue des écrivains d'autrefois autant que des hommes d'aujourd'hui, est un fin discernement des distances invisibles ou visibles qui distinguent les hommes entre eux, faisant de l'univers moral et de la bibliothèque, se réfléchissant l'un l'autre, un intervalle amphibie, chatoyant et toujours surprenant, où l'on apprend à se reconnaître dans le grand jeu de la vie sans cesser de le contempler et d'y acquiescer, aussi longtemps qu'il ne s'est pas refermé sur nous comme une huître.

Mes exercices critiques, cachés dans de confidentielles revues, ou affichés en tête d'éditions de « classiques de poche », ont ajouté en ordre dispersé leurs minuscules maillons à une longue chaîne littéraire, jamais si indispensable que dans les époques où tout se ligue pour naufrager le sens commun. Ni l'effondrement de l'État royal en butte aux sauvages guerres civiles du XVI^e siècle, ni le tremblement de terre à répétition de la Révolution, ni la succession violentes de régimes au XIX^e siècle n'avaient rompu cette chaîne non plus que l'atroce exil des protestants et que la fermeture de leurs académies en 1682, ou que la suppression des collèges jésuites en 1763 ou, à plus forte raison, la défaite de 1870-1871, ressort de la *Réforme intellectuelle et morale* de Renan et de la réforme républicaine de l'Instruction publique par Jules Ferry en 1883. Cette continuité d'intelligence, préservant l'avenir quand le présent semblait ruiné, avait été assurée par les talents les plus singuliers et opposés, mais dont les passions et les querelles étaient capables, devant l'abîme ouvert, de se rencontrer sur le pont d'une mémoire, d'une langue et d'un patrimoine incontestés. Le sentiment d'appartenir à une même patrie littéraire, plus essentielle et plus universelle que l'idée partisane de la nation dont chacun peut être imbu, a plusieurs fois affleuré, trop brièvement, dans la France des défaites et des haines. Si seulement un sentiment de cet ordre pouvait s'imposer, à une autre échelle, et plus durablement, à la conscience européenne, comme son principe d'identité, d'unité, mais aussi d'universalité. Goethe conçut au début du XIX^e siècle une *Weltliteratur* qui, par-delà les religions, les langues, les régimes politiques, ferait dialoguer Hafiz et Horace, poètes éloignés dans le temps et l'espace, s'ignorant l'un l'autre et pourtant partageant une attitude analogue envers les choses de la vie. Avant lui les *Fables* de La Fontaine avaient fait se rencontrer, à l'unisson dans la même intelligence littéraire, le Grec Ésope et l'Indien Bidpaï, le Latin Phèdre et le Persan Saadi. Avec ses traducteurs, ses poètes, ses moralistes, ses curieux et ses voyageurs, notre langue a été depuis le XVI^e siècle l'un des estuaires où s'est répandue et accrue une intelligence littéraire associant les eaux de sources les plus diverses, éloignées dans le temps et dans l'espace, à la fois convergentes et contradictoires, que l'Europe du XVIII^e siècle a qualifiée d'un mot miroitant et frémissant, susceptible d'interprétations et de réfutations infinies : les Lumières. De part et d'autre de cette éclaircie peut-être trompeuse, les coupes pratiquées par mes exercices critiques font entrevoir un régime apparemment plus nocturne, mais non moins généreux, de l'intelligence littéraire.

Exercice. Autre splendide mot latin, adouci en français pour la sonorité, mais non affaibli pour le sens. Du verbe *arceo* : retenir, maintenir, écarter, détourner, empêcher, autant d'actions qui soutiennent ce qui menace de dévier et de tomber, et qui repoussent l'assaut de ce qui nuit et ruine. « *Odi vulgum pecus et arceo* », dit le poète Horace : « Je hais la foule et je repousse loin de moi son troupeau. » *Exercitatio, exercitium*, avec le verbe *exercere*, poussent au superlatif cet agir de maintenance et de résistance, le décrivant incessant et sans relâche. L'exercice du

corps ou de l'esprit dans le loisir muscle l'un ou l'autre, l'un et l'autre, en vue de les aguerrir dans l'action et de les mettre à même de résister, repousser et maintenir quand tout pousse à céder. Les *exercices spirituels* de saint Ignace dessinent la méthode d'entraînement moral intensif, à intervalles réguliers, des athlètes tout-terrain de Jésus.

Cette musculation de l'âme, inspirée par l'exemple et exaltée par le modèle du Christ, se mettait à l'épreuve chez les jeunes jésuites, héritiers chrétiens des anciens stoïciens, dans la longueur et la rigueur de leur cycle d'études et dans l'abnégation qui leur était demandée par intervalles au cours de leurs années d'enseignement. Devenu seconde nature, cet athlétisme spirituel pouvait se voir confier aussi bien des missions délicates dans « le monde », à la Cour, à la Ville, à l'armée, que des missions héroïques dans les terres hérétiques ou païennes qu'il fallait convertir à la foi et aux mœurs chrétiennes. Matteo Ricci à Pékin superposant charité chrétienne et amitié confucéenne, Charlevoix découvrant dans les Indiens du Canada d'anciens païens du Nouveau Monde, Gracián enseignant aux laïcs comment se forger une main de fer dans le gant de velours chrétien, ces théologiens jésuites se révélèrent autant de virtuoses d'une intelligence littéraire à l'épreuve de la diversité mondiale.

On est tenté, et moi tout le premier, de trouver trop de tension quasi militaire dans les exercices jésuites du xvi^e siècle et de leur préférer la persévérance sinueuse, détendue et toute laïque, mais non moins virtuose, des *Essais* de Montaigne. Ce titre pourtant, il ne faut pas l'oublier, était traduit en latin au xvii^e siècle par *Exercitia*, le même mot qui intitule le traité de prière méthodique de saint Ignace. La différence de vocation et de style ne doit pas nous cacher l'analogie des deux situations historiques et la parenté des deux réponses. Ignace est un chevalier médiéval qui, découvrant soudain le défi mortel et nouveau qu'affronte la tradition romaine, entend former des soldats catholiques de l'esprit capables de le repousser. Montaigne est un homme de Robe français qu'assombrit la décomposition sanglante du royaume, en partie provoquée par le bras séculier féroce que ses princes et nobles d'épée mettent dans les deux camps au service d'une querelle entre théologiens. Par ses exercices littéraires, Montaigne ne se contente pas de retrouver son propre équilibre et la vaillance de vivre, il rend attrayante et contagieuse la voie par laquelle il les a reconquis : la méditation des meilleurs auteurs, la comparaison de leurs sentiments contradictoires avec son expérience personnelle et la bénéfique distance intérieure que l'un et l'autre exercice ont creusée en lui vis-à-vis des passions et des folies du vulgaire, même et surtout bardé de science et de pouvoir. L'apôtre Ignace entraîne des officiers pour l'Église militante, Montaigne des « honnestes gens » qui sachent rendre un jour à nouveau viable et civile la société française.

En fait, la vertu de persévérance dans l'intelligence littéraire et le don de la répandre dans une demeure terrestre déchiquetée sont communs à l'ami de François-Xavier et à celui de La Boétie. Quelque jugement que l'on porte sur le savoir des Jésuites des deux premiers siècles et sur leur prodigieuse expansion missionnaire, il est impossible de ne pas admirer au moins, comme le firent Jules

Ferry et ses conseillers, leur *Ratio studiorum* de professeurs, d'où sont sortis tant de grands poètes, dramaturges, érudits, savants, philosophes, hommes d'État, diplomates, magistrats, de Calderón à Corneille, de Descartes à Fermat, du pape Urbain VIII à Mazarin, de Voltaire à Joseph de Maistre. Admirable diversité.

Les exercices poétiques et rhétoriques auxquels ils invitaient leurs élèves traduisant, imitant, pastichant, interprétant les meilleurs et les plus différents modèles antiques de sentir et de penser, les pourvoyant d'un capital d'expression opportune et de prudence dans le jugement et l'action, préparaient ces jeunes gens au sortir du collège à comprendre ce que Montaigne entend par cette « arrière-boutique » ironique qu'il s'est créée « toute sienne », à force de « conférer » avec de bons et divers esprits, vivants et morts. De tels exercices sont les ancêtres ou les parents directs de ceux auxquels s'est adonné, au lycée Charlemagne, le jeune Marcel Proust, l'éveillant aux moirures des sentiments humains et aux ressources ironiques dont dispose le lettré pour les mimer sans s'y laisser prendre.

Les lycées de Jules Ferry étaient beaucoup plus « littéraires » que les collèges jésuites de l'Ancien Régime, où l'on enseignait sans doute l'art de se libérer des passions en sachant les décrire et les interpréter, mais aussi les mathématiques, la géographie, l'histoire, l'histoire naturelle, la lecture des images symboliques, la danse et l'escrime, autant de voies ouvertes aux vocations les plus diverses dans le monde. Dans l'enseignement de toutes ces matières, ils surent conjuguer la rigueur de l'entraîneur sportif qui met l'émulation d'amours-propres au service de son dessein, à l'urbanité souriante du père qui sait avec doigté et discernement tempérer de bonne humeur et d'esprit de jeu les rivalités entre ses enfants.

Montaigne fréquenta volontiers leurs théologiens et il était assez désespéré par la veulerie et la barbarie où était tombée la France chrétienne de son temps pour apprécier à sa juste valeur l'espoir que représentait leur « institution des enfants » et sa convergence, au moins partielle, avec son propre dessein d'éducateur laïc. À Rome, ayant visité le Collège romain, maison mère de la myriade d'instituts d'éducation jésuites dans le monde, il écrit dans son *Journal de voyage* :

C'est merveille combien de part ce collège tient en la chrétienté ; et crois qu'il ne fut jamais confrérie et corps parmi nous qui tint un tel rang, ni qui produisit enfin des effets tels que feront ceux-ci, si leurs desseins continuent. C'est une pépinière de grands hommes en toute sorte de grandeur. C'est celui de nos membres qui menace le plus les hérétiques de notre temps.

Le pèlerin de Notre-Dame de Lorette préférait s'en remettre à la médiation de la Vierge, des saints et de l'Église plutôt que de connaître l'angoisse calviniste de l'élection ou de la disgrâce divine. À une lecture personnelle et torturante de la Bible, il préférait s'en tenir à celle qu'en propose l'Église dans la liturgie et la prédication. Il approuvait la place qu'accordaient les Jésuites, éducateurs de futurs laïcs, à l'étude littéraire des classiques de l'Antiquité préchrétienne. Dans les collèges qu'ils avaient ouverts en France avant leur expulsion en 1596, ils avaient déjà réussi à attirer dans leurs classes les fils d'une aristocratie d'épée jusqu'alors réfractaire aux collèges de l'Université et à leurs « geôles de jeunesse captive »,

inacceptables pour des jeunes gens « bien nés ».

Héritiers des grands éducateurs humanistes du ^{xv}^e siècle, les Guarino da Verona et les Vittorino da Feltre, mais aussi, sans le dire, d'Érasme, ils avaient fait disparaître de leurs classes le despotisme punitif, respectant en chaque élève son tempérament et ses dons propres, et s'interdisant d'humilier des jeunes gens que leur éducation avait justement pour fin d'ennobler et d'enhardir. Cette captation de bienveillance réussit à faire fraterniser dans leurs classes gratuites, traités libéralement à égalité, des enfants de haute naissance et des enfants de roturiers, les uns et les autres *élevés* à la même noblesse de l'esprit. Les *Essais* de Montaigne visent bien à convertir les nobles d'épée français à l'intelligence littéraire que, pour le malheur du royaume, ils dédaignaient le plus souvent avant lui, mais ils entendent tout aussi bien y convier tous ses lecteurs « de bonne foi », les déniaisant de tous les systèmes, sophistiqués ou sommaires, qui les dispensent de « se connaître » dans leurs limites et leur fragilité. L'intelligence littéraire est un gyroscope qui sied bien à tout le monde, de quelque profession et *pedigree* que ce soit, maintenant en équilibre ceux qui s'en sont pourvus dans la traversée de la « branloire perenne » d'un monde suspendu à des leurres. Quand on l'a aiguisée en ancienne et bonne compagnie, on est préparé non seulement à la goûter là où elle se niche chez les écrivains d'aujourd'hui, mais à discerner les nouveaux périls de l'âme comme elle l'avait fait pour les anciens périls. La Cour, contre laquelle La Fontaine et La Bruyère nous préviennent, a-t-elle disparu parmi nous ? Le « Nul n'aura de l'esprit que nous et nos amis » de Philaminte a-t-il perdu de sa pertinence chez les Verdurin et les Villeparisis de Proust et dans les coteries d'aujourd'hui ? Le *Voyage en Limousin* de La Fontaine et ses *Fables*, prenant le large de la monarchie administrative et mercantiliste de Colbert, ne sont-ils pas un premier avertissement contre les envahissantes bureaucraties contemporaines, d'État ou d'Entreprise, dont Joseph K. nous a fait reconnaître l'empire prodigieux que leur « progrès » a conquis sur notre liberté et sur nos vies ?

*

J'insiste dans cette préface, comme je le fais dans les exercices critiques de ce recueil, sur cette grave crise française du ^{xvi}^e-^{xvii}^e siècle, dont Montaigne est le grand protagoniste, quoique auteur d'un seul livre, mais quel livre mère ! C'est que cette crise qui a failli avoir raison du royaume est pour ainsi dire archétypique, préfigurant selon des modalités et une gravité diverses celles de la Fronde, de la chute de la monarchie et de l'Empire, de la défaite de 1870. Chaque fois, et même après la fatale saignée de 1914-1918, pour quelques années d'arrière-saison, Alain, Claudel, Gide, Proust, Valéry assurant la maintenance, l'intelligence littéraire a conjuré l'hystérie des uns, la folie des autres, évitant de transformer une chute ou une défaite en une faillite totale du sens commun et de la conversation civile. Il a fallu le coup de grâce de 1940-1945 pour que cette tradition qui, avec la langue d'Amyot, de Montaigne, de Voltaire, de Stendhal, de Gide, est le plus sûr principe de l'identité française (et le plus authentiquement libéral qui soit, le contrepoison des idéologies et des bureaucraties), s'avise de se

« déconstruire » de l'intérieur, avec une mauvaise joie et une allégresse saturnienne.

Pour moi, résolu à ne rien céder aux maîtres de l'heure et à la cour qui les encensait, entouré que j'étais d'amis vivants et morts dont l'esprit, le cœur, la conversation, les œuvres, les écrits me composaient une famille, il n'était question que de renouer le fil rompu ou en voie de se rompre, aussi bien dans l'éducation donnée aux jeunes Français que dans les études historiques et critiques de notre littérature. À l'horizon plus ou moins lointain s'imposerait sans doute un jour l'optique littéraire européenne, voire cette *Weltliteratur* envisagée par Goethe, mais je ne voyais aucune raison d'anticiper sur les temps, ni surtout de croire que l'Europe en train de se faire abolirait par décret les singularités nationales, surtout lorsqu'elles ont prouvé leur vocation universelle, comme c'est le cas de la nôtre. Commençons par bien connaître la France de l'esprit, si nous voulons devenir partenaires avisés d'une souhaitable Europe de l'esprit. La tâche domestique m'a semblé la plus urgente. C'est à Paris, et non à Bruxelles ou à Strasbourg ou à New York ou à Buenos Aires, que sévissait la machine à broyer une des traditions littéraires les plus chatoyantes et tenaces du monde, c'est à Paris que l'on rabâchait, avec des accents cocardiers cachant indifférence et démission, le slogan « culture et communication ».

D'autant que dans la longue durée, qui m'importait et qu'il fallait rendre à la mémoire des jeunes générations françaises, notre province de la République des Lettres, qui a sa langue et ses traits propres, n'a jamais rompu le dialogue avec les provinces d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Espagne, de Hollande, d'Italie, de Suisse, composant avec elles la République européenne des Lettres. On trouve des graines françaises répandues partout où ont levé, en Europe de l'Est, au Moyen-Orient, en Afrique, en Amérique du Sud et au Québec, des littératures nationales modernes et inversement, la dette française envers les autres littératures nationales n'a d'égale que celle que nous avons ensemble contractée envers les littératures mères, la grecque et la latine. S'attacher à méditer cette histoire, sa singularité, ses continuités qui n'ont jamais été recluses sur elles-mêmes, c'était refaire le chemin qui avait conduit Paris à devenir la capitale littéraire du monde et refuser de prendre celui qui l'a conduit à la provincialisation par le vedettariat intellectuel.

*

L'histoire et la critique littéraires ne sont pas quittes envers leur public pour avoir approché de plus près l'historicité de leurs objets : encore faut-il que, par un mouvement inverse, elles sachent leur rendre une présence de sujets vivants, dont les postulations profondes restent reconnaissables par nous et irréductibles à leur conditionnement historique. Leur étrangeté même, ou leur archaïsme apparemment insurmontable, est révélatrice, à un certain degré d'analyse, de déplacements que nous ignorions et dont l'aperception nous rend surprenants pour nous-mêmes.

Dans mes exercices critiques, je me suis toujours attaché à la compréhension des auteurs et des textes anciens selon leurs propres termes, en commençant par

les écouter attentivement, embrassant provisoirement leurs présupposés sans projeter sur eux des grilles ou des critères d'interprétation qui n'étaient pas les leurs. C'est la moindre des politesses, mais c'est aussi à cette condition que dialoguer avec ces amis d'autrefois, entendus selon leur sens à eux et non selon le nôtre, devient fécond pour ce que j'appelle l'intelligence littéraire. À force de fréquenter ces auteurs d'autrefois, amateurs ou professionnels, s'exerçant par écrit dans le cadre de genres relativement réguliers ou de formes ouvertes (lettres familières, mémoires, essais, romans), j'ai dû me rendre à l'évidence : un malentendu, peut-être le plus grave de tous ceux qui nous séparent des auteurs anciens, c'est que leurs écrits ont été conçus sous le régime du loisir, alors que nous vivons sous le régime du travail. La littérature, comme les arts, est radicalement affectée par ce revirement de fond.

Non que dans nos sociétés de services nous ignorions les loisirs, mais nous les concevons comme des parenthèses de vacances qui soulagent et délassent la vie de travail affairée du « bureau » ou la vie de « travail intellectuel » plus ou moins bureaucratisé, que récompensent ces intervalles de vide qualifié de « temps libre ». Dans les sociétés que Tocqueville appelle « aristocratiques », et cela vaut pour l'Antiquité comme pour l'Europe et l'Orient prémodernes, le loisir n'est ni l'antithèse ni la récompense du travail, car celui-ci, résumé au travail manuel, est tenu pour incompatible avec la dignité d'hommes libres, leur loisir étant l'indice même de leur liberté et de leur dignité. D'où, sous ce régime, l'ambition des gens de plume et des artistes de s'arracher à l'artisanat manuel et servile pour pénétrer dans le monde du noble loisir, où les attendent les affres volontiers fécondes de la mélancolie menaçant tous les contemplatifs. D'où aussi l'urgence inverse pour le noble loisir du contemplatif et pour celui du guerrier de se préserver l'un de l'abattement halluciné, l'autre des frénésies mélancoliques et colériques, pentes pathologiques inhérentes au luxe dangereux de toutes les formes de vie libre et exemptes de travail servile. Les deux aspirations se rejoignent dans les idéaux antiques de la *scholê* grecque et de l'*otium* latins, réveillés aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles en même temps que la médecine grecque des humeurs et la poétique d'Aristote, celle-ci attribuant aux représentations de l'art tragique un effet homéopathique sur les humeurs noires du corps politique. *Litterae humaniores humanitates*, en français la littérature, exerce qui rend plus humains ceux qui en ont fait leur boussole morale. C'est la Renaissance italienne, de Pétrarque à Ficin, qui a inventé cette définition, que le concept abstrait et étroit d'« humanisme », introduit à la fin du ^{xix}^e siècle par l'historiographie allemande (un de ces « ismes » qui sont le legs abstrait de nos deux derniers siècles), a recouverte et obscurcie, non sans péril de confusion moralisante et humanitaire, plus évidente aujourd'hui que jamais, avec le discours sur les droits de l'homme.

Les lettrés italiens avaient en fait procédé à une vigoureuse synthèse, originale et neuve, à partir d'éléments restés épars dans la tradition grecque et latine qu'ils remettaient au jour. Les *litterae humaniores* désignaient un programme d'éducation inspiré par la *paideia* grecque et l'*institutio oratoria* romaine, mais du même mouvement, programme de vie inspiré par la médecine antique des

humeurs et par l'idéal aristotélicien-cicéronien du loisir lettré et studieux. Ce programme repose sur une série d'oxymores. La mélancolie de la liberté, dans le jeune âge comme dans les saisons successives de la vie, ne peut être guérie et devenir féconde que par l'ardent exercice des « lettres », qui équilibre la pente à la tristesse sauvage par une interrogation méthodique et toujours recommencée sur le bonheur et sur la connaissance de soi et des hommes qu'il suppose. La mélancolie ailée de l'esprit fait contrepoids à la mélancolie rampante du corps.

La même homéopathie et thérapeutique paradoxale est mise en œuvre pour le bon usage du jeune âge vacant, du loisir de l'âge adulte et de la liberté du grand âge, vacance, loisir et liberté hantés tous trois par les terreurs mélancoliques quand l'âme ne sait que vagabonder. Comment les exercices littéraires de l'école et du collège, la *Ratio studiorum* des classes de grammaire, de poétique et de rhétorique élaborée, bien avant les Jésuites, par les grands pédagogues italiens du xve siècle, pouvaient-ils durablement faire préférer l'imagination à l'imaginaire, la mémoire et l'attention à la dispersion, et former des esprits féconds sans imposer à l'enfance et à la jeunesse un travail qui les rétractent et les ensauvagent ? Les pédagogues de la Renaissance ont gradué les exercices littéraires, ils les ont liés à de beaux textes qui attachent l'imagination, ils les ont associés à des enfants et à des adolescents dans leur sens du jeu, de l'émulation loyale, du théâtre, du dialogue, et enfin de la fête l'épanouissant. Ainsi la mélancolie que peuvent engendrer les exercices littéraires, pourtant conçus pour guérir de l'ennui qui ronge les jeunes années, se trouve apprivoisée, associée et initiée à l'école aux plaisirs sociaux. Le remède est dans le mal, l'école est une thérapeutique qui doit savoir ruser avec l'humeur noire de l'enfance et de la jeunesse, la distrayant de son penchant triste au repli sur soi, pour mieux lui révéler son autre face, la fécondité de la vie de l'esprit et de son partage par la parole, l'écrit, le geste. Engendrée par cette généreuse diplomatie pédagogique au cours de la vacance du premier âge, et devenue seconde nature et *habitus* personnels, l'intelligence littéraire peut croître dans le loisir de la vie adulte et accompagner le crépuscule du grand âge.

La théologie morale médiévale rangeait la paresse parmi les sept péchés capitaux et l'associait à l'*acedia*, qui fait naufrager dans la névrose morale et les troubles mentaux les moines négligeant les exercices de leur Règle. Le lettré de la Renaissance demande aux exercices littéraires et à leur autodiscipline une boussole qui le guide entre deux excès, celui de l'isolement farouche et celui de la dissipation dans le monde. Idéalement, le chevalier laïc médiéval, dispensé de tout travail manuel ou mercenaire, remplissait et comblait tour à tour sa vacance par les combats, la chasse et l'amour, idéal épique auquel Cervantès donna le coup de grâce. Montaigne avait déjà montré l'exemple aux gentilshommes de France et d'Europe d'un tout autre loisir que celui, encombré de mirages, du héros de romans de chevalerie : son *loisir lettré*, en retrait de la vie active, et tenant en respect les fantasmes mélancoliques, tire de la connaissance mélancolique de soi et des hommes un principe inépuisable de curiosité et une règle de conduite prudente tout-terrain. Montaigne et Cervantès créent les conditions d'émergence du roman moderne comme représentation réfléchie et ironique de la comédie

humaine où nous sommes tous appelés à jouer notre rôle. Mais les *Essais*, assez capricieux pour inspirer des vocations de romanciers, peuvent aussi bien déclencher des vocations au *loisir studieux* des érudits, des philologues, des antiquaires, de Nicolas Peiresc à Pierre Bayle, dont les exercices, tout méthodiques qu'ils se veulent, ne perdent pas de vue qu'ils sont eux aussi dictés par une curiosité mélancolique et joyeuse des infinies contradictions humaines, admirables ou ridicules, belles ou odieuses.

La frontière entre loisir lettré et loisir studieux n'est pas étanche. L'un et l'autre sont des degrés et des variantes de l'intelligence littéraire, mélancolie prémunie contre les fureurs mélancoliques. La République des Lettres, telle qu'on l'entend du XVI^e au XVIII^e siècle, est d'abord une société supranationale où coopèrent les athlètes du loisir studieux. Mais ce « noyau dur » est enveloppé par une pulpe d'amateurs adonnés au loisir lettré. Descartes, Huet, Bayle et Voltaire englobent dans la République des Lettres des écrivains et des poètes aussi bien que des savants : ils ont un même public d'« honnestes gens » et de curieux plus ou moins éclairé. La littérature, au sens très généreux que garde ce mot dans l'ancienne langue, comprend les arts et la musique aussi bien que les sciences, et elle est assez éclectique pour n'exclure ni la sévérité de l'érudition et de la science, ni les divertissements élégants de la poésie de circonstance et de la conversation. Autant de floraisons du loisir « honnêtement » exercé, autant de versions différentes de l'« arrière-boutique » montaignienne où l'esprit se recrée et prend ses distances critiques envers la glu du *farniente* comme envers les servitudes du travail et des affaires.

*

Que peut bien nous apprendre ce monde à l'envers du nôtre, qui tournait autour du loisir et qui fit du loisir et de son bon usage la souche mère de mœurs et d'œuvres que nous célébrons toujours par habitude et de valeurs, la beauté, l'esprit, le goût, l'amitié, la joie, dont nous nous réclamons encore sans beaucoup y croire ? Notre monde ne tourne plus en réalité, comme au XIX^e et au XX^e siècle autour du travail manuel durement exploité dont la dialectique de Marx faisait la souche mère d'une humanité toute noble et dispensée par la technique, comme les anciens nobles, du travail manuel. Aujourd'hui, celui-ci est de plus en plus souvent délocalisé dans de lointaines périphéries et notre monde tourne autour du travail gris des services administratifs et commerciaux, assorti d'un volant nombreux de chômage plus ou moins assisté. La privation de travail des chômeurs assistés n'est pas du loisir et les loisirs des « cols blancs » sont trop préfabriqués par d'autres « cols blancs » pour relever de l'ancien *otium*. Ni l'enfance vampirisée par la publicité ni l'école durement concurrencée par l'industrie des loisirs ne préparent le plus grand nombre à une vie personnelle adulte assez autonome pour tenir tête à une confusion générale des ordres, aussi résolument radieux en surface que furieusement sombre en profondeur.

Le XIX^e siècle romantique, bourgeois et antibourgeois, s'est fourvoyé dans des prophéties et des utopies qui n'ont été démenties à la fin du XX^e siècle qu'à un

prix exorbitant de ruines et de massacres. Mais l'intelligence littéraire de ses plus grands romanciers, poètes et moralistes avait pressenti et fait pressentir, avec une ironie noire, le terrible prix d'inhumanité dont il faudrait payer les grandes espérances de l'accélération de l'Histoire ou les euphories prématurées du « Progrès ». Cette lucidité douloureuse de Cassandres a elle-même un prix. Elle oblige les « voyants », modernes-antimodernes, pour le dire avec Antoine Compagnon, à prendre des risques mélancoliques que l'homme de lettres classique était bien entraîné à conjurer, ce qui avait fait de lui un professeur d'humour et de vertus sociales. Dans le sillage de Montaigne, la société des deux derniers siècles de l'Ancien Régime avait appris à respecter la noblesse de l'esprit laïc : elle lui demandait et elle obtenait d'elle une intelligence littéraire sceptique et souriante ; dont elle agréait d'autant plus volontiers les « lumières » que celles-ci supposaient l'heureux tempérament des humeurs et des mœurs que les moralistes de la conversation appelèrent l'« esprit de joie ».

Depuis Rousseau, et après Chateaubriand, sur le spectre moral et humoral de la littérature européenne, le gradient s'est déplacé toujours plus loin vers l'ultraviolet de la mélancolie, sinon de l'*acedia*, et il n'est pas surprenant que, de son côté, l'histoire médicale, sociale, littéraire et artistique du « soleil noir » de Saturne, de l'Antiquité à nos jours, soit devenue aujourd'hui une discipline érudite et critique à part entière. C'est bien en effet l'Ange anxieux d'Albrecht Dürer, les yeux dilatés devant l'indicible, qui est la muse de Kierkegaard et de Kafka, de Proust et de Céline, de Joyce et de Beckett, de Thomas Mann et de Thomas Bernhard, de Baudelaire et de Paul Celan, comme il l'est de Goya et de Picasso, de Giacometti et de Bacon. Le souvenir ou le pressentiment de terreurs pèsent désormais sur le loisir lettré ou studieux et hantent son insomnie.

L'intelligence littéraire classique faisait sourire l'homme de l'homme. L'intelligence littéraire moderne frémit de la peur diffuse ou panique que l'homme inspire à l'homme. Aussi est-il bon, même en gardant les yeux grands ouverts, et pour ne pas perdre cœur, d'être à même d'aller et venir de l'une à l'autre.

XVI^e-XVII^e siècle

L'« HÉRITAGE D'AMYOT »

LA CRITIQUE DU ROMAN DE CHEVALERIE
ET LES ORIGINES DU ROMAN MODERNE¹

Une polémique de Céline contre Amyot en faveur de Rabelais

Louis-Ferdinand Céline n'est une autorité ni de l'histoire littéraire française ni de l'historiographie de notre langue. Cela ne l'a pas empêché de lancer, de sa propre autorité d'écrivain qui n'est pas mince, un énorme pavé dans la mare des spécialistes. Il l'a fait en passant, dans une interview de ses dernières années publiée dans la revue *Le Meilleur Livre du mois* sous le titre « Rabelais, il a raté son coup ». C'est toute une thèse résumée en trois pages, à l'emporte-pièce. Sainte-Beuve s'était contenté, tournant en ridicule Boileau et son « Enfin Malherbe vint », de réhabiliter Ronsard. Victor Hugo, dans sa « Réponse à un acte d'accusation » puis dans *William Shakespeare* et *Promontorium somnii*, était allé jusqu'à repousser la « clarté » de la « raison » française, les conventions de la langue « classique », autant de bâillons pour la fureur visionnaire du poète. Rabelais, avec Dante et Shakespeare, comptait aux yeux de Hugo parmi les interprètes suprêmes, chacun dans sa langue moderne, de cet au-delà de la raison qui avait inspiré Eschyle et Sophocle dans la langue des anciens Grecs. Céline, cherchant un ancêtre *français* à sa propre fureur en prose française, et écartant l'idée romantique d'une « société mondiale des génies » ou d'une lignée transnationale de « phares » poétiques ou artistes, repousse au-delà de Malherbe, de l'Académie, de Vaugelas et de leur « réforme » les origines de l'« émasculature » littéraire de la langue nationale : Jacques Amyot, précepteur du roi Henri III, auteur d'une traduction des *Vies parallèles* de Plutarque, qui fut le livre de chevet de Montaigne, des « honnestes gens » du XVII^e siècle classique, et encore de Jean-Jacques Rousseau, est aux yeux de Céline le véritable initiateur de la stérilisation du français, langue *parlée* par toute la communauté du royaume, en un néo-latin écrit, réglementé par une coterie d'académiciens et de puristes selon le « bon usage » de la Cour et de l'hôtel de Rambouillet, et séparé de la langue populaire.

Le *Gargantua* et le *Pantagruel* de Rabelais auraient dû et auraient pu devenir les « classiques » d'un français langue vulgaire et vivante, jouissant de sa diversité lexicale, de haut en bas de la société, nobles et vilains, lettrés et illettrés, provinciaux et Parisiens, et trouvant chez ses poètes la plénitude de ses puissances d'expression originales et orales. Or « Rabelais, il a raté son coup ». C'est l'évêque de Cour et d'Académie, Amyot, qui a gagné. Les « réformateurs » du français sous Louis XIII et Louis XIV n'ont fait que tirer toutes les conséquences systématiques de la victoire du traducteur de Plutarque, grave et durable défaite pour la langue, la littérature et la cohésion françaises.

Cette thèse de Céline sur l'élitisme et le purisme de la langue littéraire classique porte en effet, quoique indirectement, sur la lignée classique du roman français, telle que l'a définie en 1670 un autre évêque, Pierre-Daniel Huet, dans son essai *Sur l'origine des romans* publié en guise de préface au roman de M^{me} de La Fayette, *Zayde*. Huet avait inauguré précocement sa carrière littéraire et ecclésiastique en publiant à dix-huit ans, à l'imitation de Jacques Amyot, trois générations plus tôt, une traduction du roman pastoral grec *Les Amours de Daphnis et Chloé*. L'idée qu'il préconise en 1670 de ce que doit être le « bon » roman, par opposition à toutes les formes dangereuses que peut prendre ce genre de fiction divertissante, mais aisément corruptrice des mœurs, est elle aussi dans la ligne directe d'Amyot, qui, au xvi^e siècle, recommandait déjà en modèle le roman pastoral grec et stigmatisait la descendance libertine et délirante des fables « milésiennes » qui avaient fait les coupables délices des sybarites efféminés de la Grèce d'Asie : les romans de chevalerie. La conjonction entre le théoricien Huet et la romancière La Fayette avait donné naissance à une lignée romanesque aristocratique quasi ininterrompue depuis *La Princesse de Clèves* (1678), même par la Révolution de 1789 : l'*Adolphe* de Benjamin Constant, l'*Ourika* de M^{me} de Duras, le *Dominique* d'Eugène Fromentin, *La Porte étroite* d'André Gide, *Un amour de Swann* de Marcel Proust, tous écrits dans la langue néo-latine et académique où Céline veut voir une désertion aristocratique de la langue parlée et vivante du peuple de France, tous occupant leurs lectrices et lecteurs, pour reprendre la formule de Voltaire dirigée contre les romans de Marivaux, à observer « des pattes de mouches pesées dans des toiles d'araignée », en d'autres termes, des drames de serre chaude, entre personnages bien élevés qui ne fréquentent pas l'humanité commune. Dans sa mercuriale contre Amyot et consorts, Céline en appelle de leur langue exténuée à celle de Rabelais. Mais, au titre de romancier, il s'est réclamé pour ancêtre direct Émile Zola qui, nouveau Rabelais, fait parler le peuple dans sa propre langue et, rompant avec une littérature confidentielle pour privilégiés, a représenté les joies et les misères de l'humanité commune.

De fait, Jacques Amyot n'est pas seulement, dans sa classique traduction des *Vies parallèles* de Plutarque, l'initiateur de cette prose française élégante qui est devenue et demeurée, au grand dépit de Céline, l'aristocratique étalon or de la langue littéraire nationale. Traducteur et préfacier de deux romans grecs, *Daphnis et Chloé* et *Théagène et Chariclée*, il est aussi intervenu vigoureusement bien avant

Pierre-Daniel Huet dans le domaine français de la fiction narrative, écartant celle-ci de la tentation « rabelaisienne » que représentait à ses yeux le roman de chevalerie, et lui fixant pour voie royale le portrait ingénieux des épreuves d'amour dont ne sont pas exempts les jeunes gens bien nés, bien élevés et fidèles.

Cervantès, Don Quichotte et la critique humaniste-cléricale du roman de chevalerie

La première partie de *Don Quichotte* de Cervantès, publiée en 1605, est, on le sait, une satire des romans de chevalerie. Il faut cependant remarquer d'emblée que l'intention clairement assignée par le préfacier de la première partie à cette satire : « ruiner l'autorité et le crédit que les livres de chevalerie ont acquis au monde *parmi le commun peuple* », n'est jamais assumée pleinement par le narrateur du roman, dont la double identité, Cervantès prétendant se contenter de rapporter un récit oral qu'il tient du mystérieux Cid Hamet Benengeli, est essentiellement ironique. Non que ce narrateur *bifrons* traite à la légère le dessein annoncé par le préfacier. Mais il prend bien soin de se présenter humblement comme l'instrument docile et modeste de ce très grand et très noble dessein. Si l'on veut découvrir l'autorité à laquelle son art de conteur défère et se réfère, et au jugement de laquelle il soumet son entreprise de fiction, il faut entrer dans le roman. On y rencontre, successivement, le curé du village natal de Don Quichotte qui, au chapitre VI, procède avec le barbier à l'autodafé de la bibliothèque chevaleresque du gentilhomme, puis le chanoine de Tolède qui, au chapitre XLVII, s'adressant au curé, situe à la fois dans la théologie morale et dans la rhétorique humaniste les critères de l'erreur *vulgaire* propre aux romans de chevalerie.

Derrière ces deux personnages qui, à des degrés hiérarchiques différents, représentent le magistère ecclésiastique et savant dans le récit se profile la silhouette des archers de la Santa Hermandad, tout aussi soucieux de surveiller les écarts de conduite de Don Quichotte que les deux ecclésiastiques le sont de critiquer les écarts d'imagination des romanciers de chevalerie, cette *quidlibet audendi potestas* dont le poète païen Horace fait le principe inquiétant et incontrôlable de la fiction poétique et littéraire. On peut laisser de côté la question difficile de savoir si Cervantès lui-même épouse entièrement les vues du curé et du chanoine, ou même la docilité quelque peu ostentatoire qu'il prête au narrateur envers ces autorités. Le fait est que, si l'on prend *Don Quichotte* à la lettre, il se présente comme le programme et l'exemple d'une réforme littéraire de la fiction narrative, elle-même au service d'une réforme intellectuelle et morale dont les origines et les motifs sont théologiques et ecclésiastiques. Même en tenant compte de toute la « substantifique moelle » que l'on peut aujourd'hui lui prêter, *Don Quichotte*, pour le public contemporain, et notamment pour le public français qui lui fit fête, représente l'une des manifestations les plus

caractéristiques de la Réforme catholique appliquée à la littérature romanesque. Ce grand roman se fait l'écho, avec un humour qui les rend encore plus impérieuses, des thèses du jésuite Antoine Possevin dans sa *Bibliotheca selecta* (1593) sur l'immoralité des romans de chevalerie, péril pour la saine raison chrétienne². Ouvrage on ne peut plus officiel et répandu dans tout le monde catholique, la *Bibliotheca selecta* se présente elle-même comme un manuel de *bonnes lectures* autorisées aux bons catholiques : elles sont sélectionnées selon les mêmes principes sévères qui président aux mises à l'*Index librorum prohibitorum*, par le Saint-Office romain, des ouvrages sentant l'hérésie et la corruption des mœurs. Au chapitre XLVII de la première partie du *Quichotte*, les arguments du célèbre auteur jésuite condamnant les romans de chevalerie se retrouvent, sans aucun mélange d'humour, dans la bouche du chanoine de Tolède : les romans de chevalerie sont une menace pour les mœurs de la catholicité. Leur objet est de divertir le peuple ignorant sans l'édifier moralement. Et s'ils l'amuse, c'est en transgressant toutes les règles rhétoriques de la vraisemblance et de la bienséance, en se servant d'une extravagance et d'une appétence pour la laideur morale qui répugnent à tout esprit chrétien.

À ces arguments de théologien moral, le chanoine cervantin ajoute une critique d'humaniste. Le principe du récit de fiction, qui est source de plaisir, n'est pas en lui-même illégitime. Cependant, le mensonge de la fiction romanesque est d'autant plus plaisant qu'il semble plus véritable, et il enchante d'autant plus qu'il se conforme au vraisemblable et au possible. De ce paradoxe découle l'art du suspens, astucieusement inventé pour étonner l'esprit du lecteur avant de le combler. Or le roman de chevalerie s'écarte du vraisemblable et de l'imitation de la nature. Il n'obéit pas au développement organique qui veut que le récit d'une action ait un milieu, un commencement et une fin. L'art du suspens est donc inconnu des auteurs de chevalerie. De surcroît, ceux-ci ignorent une autre règle de l'art, qui recommande l'équilibre harmonieux entre les différentes parties du récit. Le roman de chevalerie est une sorte de monstre, de ces monstres composites qu'Horace justement condamne dans son *Art poétique*. Répugnant à la fois à la pudeur et au bon goût, ce genre de production doit être condamné et ses auteurs bannis comme dangereux pour la république chrétienne.

Dans cette philippique contre les romans de chevalerie se retrouvent des arguments empruntés à Platon (la critique des poètes qui détournent les esprits du Vrai et du Bien), à Horace (la critique dans l'*Art poétique* des « irréguliers » qui s'écarteraient du naturel) et à la théologie morale chrétienne (le dévergondage et l'imagination débridée des poètes corrompent le bon sens chrétien de leurs lecteurs). La doctrine poétique et rhétorique, que nous appelons la « doctrine classique » en France, est ici expressément associée à une doctrine morale et spirituelle d'inspiration théologique et ecclésiastique : l'« honnêteté des mœurs » (la modestie et la courtoisie), mais avant tout une droite volonté et saine raison (garantes d'une loyauté fidèle et sincère au credo tridentin) demandent que la « récréation » littéraire des chrétiens non seulement se plie aux exigences antiques du bon goût, mais s'accorde aussi avec celles du jugement moral qu'éclairent la

Classicisme humaniste et Réforme catholique : critique et refonte du roman de chevalerie

On trouve en France, dans les mêmes années, et à plus forte raison à Rome, capitale de la Réforme catholique, un tel souci de convergence entre le *dulce* du style et l'*utile* moral de la fable, selon la formule de l'*Art poétique* d'Horace. Le « retour à l'antique » humaniste et la Réforme catholique conjuguèrent aisément leurs desseins littéraires. Lorsque Urbain VIII Barberini, pape et poète, accéda au trône de saint Pierre en 1623, il fit briller d'un vif éclat aux yeux de l'Europe entière ce « classicisme chrétien », que lui-même et ses amis, Virginio Cesarini et Giovanni Ciampoli, illustraient dans leurs compositions poétiques, et dont leur maître commun au Collège romain des Jésuites, le P. Famiano Strada, avait énoncé la doctrine dans ses *Prolusiones academicae*, publiées en 1617³. Ce « classicisme chrétien » avait déjà été, sous les pontificats de Sixte IV, Jules II et Léon X, le programme littéraire et artistique de l'Académie romaine, très proche de celui de l'Académie napolitaine de Giovanni Pontano : il avait inspiré l'*Arcadia* et le *De partu Virginis* de Sannazar, les *Asolani* de Bembo. Dialogue pastoral en langue vulgaire et genres poétiques néo-latins convenaient à ces exercices raffinés destinés à la délectation et à l'édification de grands lettrés, mais aussi à servir de modèles de laboratoire pour l'ensemble des lettrés de l'Europe catholique. Ni en France, ni en Espagne, ni dans les petites cours italiennes comme celle de Ferrare, où œuvrèrent l'Arioste et le Tasse, les conditions n'étaient réunies pour un art littéraire aussi raréfié et purifié de toute scorie « gothique ». Les lettrés, hors de Rome ou de la Naples aragonaise, devaient tenir compte d'un public aristocratique et populaire dont l'imagination était nourrie de récits chevaleresques. Les poètes devaient s'employer à purifier cette ancienne « matière » à laquelle ils étaient attachés, soit en la pénétrant d'ironie indulgente, comme le fit l'Arioste, l'un des inspireurs de Cervantès, soit en lui imposant, comme le fit le Tasse, une forme qui la mette autant que possible en règle avec la critique littéraire humaniste et la théologie morale des clercs.

Le chanoine de Tolède à qui il revient, d'une certaine façon, de conclure la première partie de *Don Quichotte*, est l'interprète espagnol, au début du XVII^e siècle, de ce grand mouvement de réforme, à la fois humaniste et ecclésiastique, de l'héritage médiéval, et notamment de son noyau le plus coriace, le roman de chevalerie. La polémique que le chanoine cervantin dirige contre ce genre très populaire dans l'aristocratie d'épée comme dans le peuple n'était pas nouvelle en Espagne. On a souvent rapproché la sévérité du chanoine cervantin des arguments déjà avancés par Vives dans son traité *De institutione feminae christiana* (1523) et son *De disciplinis* (1531), pour confondre l'extravagance formelle et l'indécence morale des romans médiévaux⁴. En Italie, une querelle

célèbre, de retentissement européen, avait opposé le Tasse, défendant sa *Gerusalemme Liberata*, une épopée chevaleresque, mais d'inspiration résolument chrétienne et se pliant, autant que faire se pouvait, aux règles de la poétique et de la rhétorique classiques, contre des critiques qui y voyaient beaucoup trop de concessions aux impuretés de la « matière » chevaleresque⁵. Celle-ci, qu'en effet le Tasse s'était efforcé de sauver sous les armures de la croisade, ne persistait que trop, aux yeux des réformateurs de la littérature et des mœurs, dans l'imaginaire à la fois aristocratique et populaire de l'Europe catholique du XVI^e siècle. Elle persistait si bien dans la France du début du XVII^e siècle qu'il fallut inventer les genres du « roman héroïque » et de l'épopée chrétienne pour tenter de la réconcilier, selon la voie ouverte par le Tasse, avec les impératifs moraux du magistère ecclésiastique et les règles de l'art dictées par la critique savante.

Dans le *Quichotte*, le chanoine de Tolède recommande aux auteurs de romans et d'épopées en langue vulgaire non pas de rompre net avec la « matière » chevaleresque, mais de la réformer en profondeur tout en sauvegardant quelques-unes des saveurs qui la font goûter du public :

[Les romans de chevalerie] donnaient un champ large et spacieux où la plume pût courir sans aucun empêchement, décrivant des naufrages, des tempêtes, des rencontres et batailles, dépeignant un vaillant capitaine [...]. Et s'il [le romancier qui les réécrit selon les bons principes] emploie un style agréable et une ingénieuse invention, qui s'approche le plus qu'il sera possible de la vérité, sans doute composera-t-il une toile ourdie de divers et beaux lacs, laquelle, étant achevée, montrera une si grande perfection qu'il obtiendra la meilleure fin qui se puisse prétendre dans les écrits, qui est d'enseigner et de charmer tout ensemble [, ..]⁶.

Telle qu'elle est interprétée par le chanoine de Cervantès, la critique poétique et morale du roman de chevalerie est beaucoup plus conciliante que celle d'Antoine Possevin ou des ennemis de la *Jérusalem délivrée*. Elle n'exige pas la mort du pécheur. Elle reconnaît l'immense et persistant succès du genre chevaleresque. Elle voit très bien qu'il est dû à l'emprise exercée sur l'imagination d'un mythe médiéval auquel auteurs et lecteurs s'identifient avec bonheur, la quête d'un héros errant à travers d'immenses espaces remplis de surprises et d'épreuves ; ce mythe n'est pas incompatible avec celui qui sous-tend les épopées classiques, bien que l'ignorance des règles de l'art ait laissé les récits chevaleresques dériver dans l'indécence et le foisonnement désordonné ; en revanche, la reprise artiste et moralement responsable de ce fil conducteur autoriserait une variété attrayante de tons et de styles (l'épique, le lyrique, le tragique, le comique), et une traversée des genres les plus divers de l'éloquence et de la poésie. Le chanoine ouvre large le champ à un genre littéraire moderne et *sui generis*, qui hériterait, à certaines conditions, du roman de chevalerie. Contrairement à ce qu'annonçait la préface exclusivement polémique de la première partie du *Quichotte*, l'autorité que le chanoine de Tolède représente à l'intérieur du roman ne voit pas que des défauts à combattre dans la « matière » chevaleresque : elle la croit capable de survivre pour peu que cette « matière » reçoive une forme aussi élégante et nourrissante que délectable, lui imposant l'ordre, la proportion, l'unité harmonieuse, l'imitation fidèle de la nature, le

respect du *raisonnable* et du *probable*, toutes lois de l'art de « charmer et enseigner tout ensemble » qu'ignoraient les grossiers auteurs médiévaux. En compensation, le chanoine de Tolède veut bien reconnaître à la « matière » chevaleresque en elle-même des saveurs, une délectable variété et une fantaisie auxquelles il serait regrettable de renoncer. Il va jusqu'à admettre qu'un des motifs du genre chevaleresque, inadmissible à la raison chrétienne, mais plaisant à l'imagination, la nécromancie, peut être repris, au titre de fiction se donnant pour telle, dans le roman héroïque « réformé ». Le chanoine entend donc le *raisonnable* et le *probable* du roman chevaleresque « réformé » dans un sens large. Mais il ne cède pas sur ce qui, à ses yeux, est l'essentiel, l'exemplarité morale du héros. Dans le roman « réformé », l'attention du lecteur doit être attachée à un héros parfait, dont le caractère et les épreuves réunissent « les astuces d'Ulysse, la piété d'Énée, la vaillance d'Achille, les malheurs d'Hector, les trahisons de Sinon, l'amitié d'Euryale, la libéralité d'Alexandre, la valeur de César, la clémence et la sincérité de Trajan, la fidélité de Zopyre, la prudence de Caton ». Pas question de lui concéder, comme le faisaient les romanciers « gothiques » à leurs chevaliers errants, des aventures adultères ni les « plaisirs de l'amour content » que Corneille se flattera d'avoir chassé de la représentation tragique. Aucune ambiguïté ne doit peser non plus sur le caractère des personnages secondaires : leur honnêteté ou leur malhonnêteté clairement dessinées autour du héros exemplaire doivent concourir au sens moral de la fiction. Reste que dans cette définition *a priori* d'un substitut licite au vieux et impur roman de chevalerie subsiste une tension irrésolue, disons « baroque », entre l'impératif d'un « corps » narratif harmonieux et l'ambition de faire entrer dans cette forme une grande variété de tons, de styles et de genres, entre l'impératif de vraisemblance et l'indulgence envers l'extraordinaire dont on ne peut sevrer tout à fait l'imagination, entre le didactisme moral appuyé et la fantaisie. C'est entre tous ces écueils que l'ingénuité géniale de Cervantès a navigué sans faute, à l'applaudissement universel.

Jacques Amyot, critique et réformateur du roman de chevalerie

La critique, radicale ou conciliatrice, du « roman » de chevalerie (« roman » est un mot exclusivement français, le castillan ne parle que de « livres » de chevalerie) a mis en crise au XVI^e siècle la fiction narrative européenne et ouvert un nouveau chapitre de son histoire. En 1605, *Don Quichotte* et sa merveilleuse ironie supposent, de la part de Cervantès (qui a inventé le mot « nouvelle » destiné à faire fortune en anglais et en italien, courte fiction vraisemblable inscrite dans les « livres » d'aventures ou entrant dans un recueil à part), une conscience et une connaissance profondes de tous les termes, de tous les enjeux et de toutes les solutions déjà essayées de cette crise féconde de la fiction narrative. Le concile de

Trente, réuni en 1545, et le projet pontifical de réforme générale des mœurs dans toute l'épaisseur de la société catholique qui se profile derrière ce concile officiellement convoqué pour réaffirmer l'orthodoxie théologique contre l'hérésie, est le véritable déclencheur de cette crise. Les reproches adressés par Érasme et les érasmiens aux « livres » de chevalerie, repris, aggravés et systématisés par des autorités ecclésiastiques attentives désormais même aux humbles lectures des fidèles laïcs, deviennent les attendus quasi juridiques d'une mise à l'Index et d'une campagne de censure. En 1547, Jacques Amyot, dans la préface de sa traduction de *L'Histoire éthiopique* d'Héliodore (autre titre pour *Théagène et Chariclée*), dédiée au roi François I^{er} qui mourut cette année-là, lançait contre le « roman » de chevalerie l'attaque la plus systématique dont il eût jusqu'alors fait l'objet en France, sa patrie d'origine⁷.

Ce coup d'éclat lança la carrière du jeune humaniste qui recevra bientôt la tonsure, sera pourvu de bénéfices ecclésiastiques et occupera des offices importants à la cour de France sous les règnes suivants. De 1547 à 1552, il voyagea en Italie où, entre autres missions, il fut chargé de lire, à Trente, devant les Pères réunis dans la cathédrale, une lettre officielle du roi Henri II expliquant pourquoi il refusait d'envoyer une délégation de prélats français au concile : l'assemblée ne consentit pas à cette lecture offensante⁸. En 1557, l'éducation des futurs rois Charles IX et Henri III lui est confiée. En 1560, l'ainé de ses élèves, qui vient d'accéder à la couronne sous le nom de Charles IX, le fait « Grand Aumônier de France ». En 1578, le cadet, couronné sous le nom de Henri III, le nomme commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, titre rarement accordé sans preuve d'une ascendance noble. Nommé évêque d'Auxerre, Amyot s'emploie à faire appliquer la réforme disciplinaire tridentine dans son diocèse et il confie le collège de sa résidence épiscopale aux Jésuites. En 1593, il meurt, ayant survécu de peu à l'assassinat de son élève et bienfaiteur Henri III. Humaniste accompli, homme de cour et homme d'Église, Amyot est le type même de l'évêque français « réformé » au sens tridentin, précédant et ouvrant la voie à François de Sales, à Jean-Pierre Camus, et à Fénelon, par ses dons d'éducateur, son zèle pastoral, son abondante et brillante production littéraire. La haine, même rétrospective, rend perspicace, et Céline a vu juste en attribuant à Amyot (et à la tradition morale et littéraire qu'Amyot inaugure en France) une autorité de très longue durée que les historiens de la littérature française n'ont pas mise assez en évidence.

Il peut sembler étrange qu'une grande carrière d'homme d'Église ait été annoncée par la traduction d'un roman d'amour, même ancien de treize siècles⁹ ! En fait, cette traduction de *L'Histoire éthiopique ou les Amours de Théagène et Chariclée* et sa préface volaient au secours du magistère ecclésiastique qu'irritait et inquiétait l'extraordinaire engouement du public de cour (et du roi François I^{er}) pour les *Amadis*, traduits de l'espagnol par Nicolas Herberay des Essarts. Il est même probable que cet engouement parut d'autant plus fâcheux aux théologiens français qu'il favorisait ou accompagnait le succès des œuvres de Rabelais, à plusieurs reprises condamnées par la Faculté de théologie de Paris. *Gargantua* et *Pantagruel* avaient en commun avec les « livres » de chevalerie d'être des formes

ouvertes, appelant à un imaginaire commun à la noblesse et au peuple, mais ils en différaient par leur « substantifique moelle » imbibée à haute dose de philosophie païenne et d'érasme. Le *Tiers Livre* paru en 1546, quelques mois avant la traduction d'Amyot, n'avait pas de quoi rassurer les théologiens de la Sorbonne.

En faisant connaître au grand public français l'élégant, ingénieux et chaste roman d'Héliodore, inattaquable par les humanistes, Amyot dressait un contre-feu, sinon directement aux « livres » de Rabelais, du moins aux *best-sellers* de Des Essarts, libre et gaillard adaptateur en français du *serial* espagnol *Amadis de Gaule*. Les aventures militaires, magiques et galantes de ce chevalier médiéval étaient d'autant plus irrésistibles pour les lecteurs français que leur héros, comme le Pantagruel de Rabelais, était du terroir ; l'habile adaptateur, pour faire bonne mesure, assignait les *Amadis* en langue castillane à un original on ne peut plus « gaulois », qu'il prétendait avoir lui-même compulsé et rétabli dans toute sa verdeur !

Le premier livre de cette traduction, qui connaîtra un succès énorme en France et suscitera de nombreuses imitations, avait paru en 1540, avec une dédicace à Charles d'Orléans et d'Angoulême, fils cadet de François I^{er}¹⁰. Ensuite, à un rythme de plus en plus accéléré, paraîtront les sept livres suivants. Le septième livre, comme quelques-uns des volumes précédents, avait été simplement et publicitairement introduit en 1546 par un recueil de poèmes enthousiastes rédigés par des amis de Des Essarts. On peut y lire, par exemple, ce panégyrique en vers de dix pieds, sous le pseudonyme du « petit Angevin » :

*Les Grecz ont eu iadis pour orateur,
Demosthenes, l'eloquent et parfait :
Pour leur poëte Homere satisfait
Aux bons esprits, maugré son detracteur.
Quant aux Latins, Cicero, docte Auteur
En son doux style excelle par effait :
Et de Maro le maistre tant bien fait
Passe tout autre, en science, et hauteur
L'Italien sectateur du latin
Veut exalter Petrarque, et l'Aretin
Iusques au ciel, et là leur siège pose :
Et le François esgale aux dessus dits,
Soit en douceur, sentences, et beaux dits,
Salel, en vers, et Herberay en prose¹¹.*

Dans une ode du même recueil, Joachim du Bellay proclame, sous sa signature, que Des Essarts, avec sa traduction des *Amadis*, est un « défenseur » de la langue française¹². L'année suivante, sous le choc de la préface polémique d'Amyot contre les livres de chevalerie, Des Essarts perd de sa naïve superbe. Il ne répondra à Amyot, et encore sur une maladroite défensive, qu'en 1551. Il reviendra aux traducteurs auxquels il aura abandonné la suite des *Amadis* (le *serial* espagnol était interminable) de plaider la cause du roman dans de longues

préfaces. Le succès de ces traductions ne se démentit pas, mais la légitimité morale et littéraire des *Amadis* était ébranlée. En 1587, Estienne Pasquier pouvait rappeler cette mode comme un emballement passé depuis longtemps :

Jamais livre [*Amadis*] ne feut embrassé avec tant de ferveur que cestuy, l'espace de vingt ans ou environ ; néantmoins la mémoire en en semble aujourd'huy esvanouie¹³.

Le témoignage de La Noue va dans le même sens¹⁴. Selon cet auteur, les traductions d'*Amadis* ne furent en vogue que de 1540 à 1560. La critique sévère d'Amyot déconsidéra officiellement, outre les *Amadis*, tout le corpus authentiquement français des romans arthuriens, renvoyés avec Charlemagne et ses pairs à la Bibliothèque bleue de Troyes et au colportage de chaumière en chaumière. En cachette, cependant, tout au long du XVII^e siècle, on lut avec avidité dans les châteaux ces vieux « livres » du xvi^e siècle ou ces brochures à bon marché plus récentes qui en résumaient la substance ; on les lisait même à Versailles, où ces récits remplis de merveilleux devinrent la souche mère du genre élégant et à la mode du conte de fées. Au XVIII^e siècle encore, le comte de Caylus, auteur lui-même de contes de fées et traducteur de romans chevaleresques, avec son ami médiévaliste le comte de Tressan, éditeur d'une « Bibliothèque des romans », concoururent à faire sortir de la clandestinité le patrimoine littéraire médiéval français et à inaugurer une première mode « troubadour ». Tant restait tenace la nostalgie d'un « vieux temps » où le royaume gaulois partageait naïvement, du roi au moindre de ses paysans, le « plaisir extrême » des mêmes contes de Peau d'Âne et de son Prince charmant. Une rupture française entre *high culture* et *low culture* était entamée, quoique non encore consommée, par la faute d'Amyot, de Malherbe, de Vaugelas et de Huet, moins diviseurs cependant que ne le croit Céline lorsqu'il dresse le « populaire » Rabelais contre Amyot et les « siens » de toujours, c'est-à-dire la Cour et la Ville aristocratiques.

Beaucoup plus que les « livres » regorgeant d'érudition, de latinismes et de grécismes de Rabelais, les romans de chevalerie appartenaient à un âge de la société d'Ancien Régime où l'aristocratie d'épée et le peuple parlaient la même langue vulgaire et se nourrissaient du même merveilleux, oral et écrit. M^{me} de Sévigné témoigne du crépuscule de cette culture verticale lorsqu'elle avoue à sa fille à la fois une compulsion à se replonger voluptueusement dans les romans héroïques de La Calprenède et le sentiment de honte qu'elle en éprouve, alors que ces romans d'aventures tardifs, « réformés » selon les vues d'Amyot et du chanoine de Tolède, ne gardaient plus des savoureux, merveilleux et gaillards romans de chevalerie médiévaux, arthuriens ou amadisiens, qu'un reflet pédantesque¹⁵.

La critique littéraire d'Amyot, dans sa préface pionnière de 1547, atteste à quel point l'ordre moral auquel travaille la Réforme catholique est allé d'accord avec les règles de l'art restaurées par les poéticiens et les rhétoriciens humanistes. Les présupposés de cette critique sont à la fois rationalistes et moralisants. Les livres « fabuleux » de chevalerie, qui remplissent l'esprit d'impressions folles et vicieuses, encouragent leur lecteur à se complaire dans l'erreur et à se gonfler de

vanité. Cette corruption de la raison laisse l'imagination dérégulée errer loin de Dieu et négliger les devoirs moraux, sociaux et religieux du chrétien. Amyot ne va pas pourtant jusqu'à conclure que tous les « escritz mensongers » (en d'autres termes, les fictions divertissantes) sont à condamner absolument, car ce qu'il appelle « l'imbécillité de notre nature » ne nous autorise pas à lire exclusivement des livres graves et sérieux ; elle a besoin de se détendre pour se délivrer de sa mélancolie, il lui faut des amusements qui, sans offenser le sens de la vérité et du devoir, permettent à l'esprit reposé de revenir à des pensées sérieuses avec d'autant plus de ferveur et de goût. L'« eutrapélie » du chrétien, cette bonne humeur habituelle que demandera François de Sales à la jeune femme, Philotée, dont il est le directeur de conscience, est une préoccupation majeure pour Amyot critique littéraire, également très soucieux, lui aussi, de la santé morale et religieuse du lecteur et de la lectrice.

Il reconnaît à la fiction narrative en elle-même une légitimité morale, à condition qu'elle respecte limites et règles certaines, ce qui n'est pas le cas des romans de chevalerie. Destinée à la « récréation » de l'esprit, la fiction narrative ne peut, sans manquer ce but sain et légitime, pencher trop du côté de l'austérité et se contenter d'un style dépouillé et nu qui convient à la discussion des sujets sérieux, touchant par exemple au salut de l'âme. On ne peut pas non plus lui imposer les règles sévères de l'Histoire, même si le récit historique, son style simple et sa véracité devraient être la seule nourriture de détente d'un esprit bien fait. Amyot reprendra plus tard, dans les préfaces de ses traductions de Diodore de Sicile et de Plutarque¹⁶, cette apologie de l'Histoire, genre profane plus profitable et nutritif que toutes les formes de la fiction. Montaigne fera chorus dans ses *Essais*. Dès 1547, la préface de l'*Histoire éthiopique* fait allusion à la commande honorable que François I^{er} a faite à Amyot de traduire les *Vies parallèles* de Plutarque¹⁷. Pour le chrétien vraiment adulte, la lecture des historiens, et le pur plaisir de s'instruire qu'ils dispensent à l'esprit, est le juste milieu entre la pénitence des livres de dévotion et les délices plus ou moins licites du roman.

Plaisirs licites et illicites, sains et pathologiques, de l'imagination romanesque

De surcroît, même d'excellents chrétiens et chrétiennes ne peuvent remplir leurs heures de détente des seules lectures historiques. Il leur faut accorder quelque chose à l'imagination et à ses joies. Ils ont droit à des récits « faits à plaisir », des contes « merveilleux ». Mais, dans la composition de ce genre de fictions délectables, il importe de ne pas trop s'écarter de la vérité. Pour Amyot, comme pour le chanoine de Cervantès, le vraisemblable, dans la saine fiction narrative, s'obtient à la fois par l'éloignement minimal de la vérité et par la logique interne du récit :

Ainsy fault entrelasser si dextrement du vrai parmy du faux, en retenant tousjours semblance de vérité, et si bien rapporter le tout ensemble, qu'il n'y ayt point de discordance du commencement au mylieu, ni de mylieu à la fin.

Cette imitation de la nature par la fiction, qui détermine à la fois son contenu (la fidélité autant que possible au vrai) et sa forme (cohérente et organique), fait totalement défaut dans les romans écrits autrefois en français, les romans arthuriens et, dans la génération romanesque plus récente, les livres « fabuleux » de chevalerie traduits de l'espagnol. Le réquisitoire d'Amyot appelant à liquider l'héritage littéraire des âges « gothiques » est tranchant :

Il n'y a nulle érudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune (à brief parler) dont on peult tirer quelque utilité ; encore sont ilz le plus souvent si mal cousuz et si esloignez de toute vraysemblable apparence, qu'il semble que ce soient plust tost songes de quelque malade restant en fièvre chaude, qu'inventions d'aucun homme d'esprit, et de jugement.

La poétique du « merveilleux vraisemblable » de *Persilès et Sigismonda*¹⁸ est en germe dans cette critique des grossières invraisemblances des romans de chevalerie, indiquant en creux et en négatif la norme souhaitable de la fiction chrétienne et licite. Mais de la préface de 1547, surgit aussi, déjà tout formé, le thème de la folie de Don Quichotte, lecteur trop assidu de livres de chevalerie « songes de malade ». Dictés par la folle du logis, ces ouvrages monstrueux, au lieu de guérir leurs lecteurs de la mélancolie, la suscitent et l'exaspèrent jusqu'à la perte du sens du réel. La « fièvre chaude » dont les premières victimes sont les auteurs de ce genre de romans, est contagieuse ; elle communique à leurs lecteurs une maladie de l'âme incompatible avec la santé spirituelle chrétienne et le simple sens commun. Les excès d'imagination qu'elle fait naître, disloquant le sens commun, sont aux antipodes des « inventions d'hommes d'esprit et d'ingéniosité ». Ces bons auteurs peuvent bien être de tempérament mélancolique, leur mélancolie est lumineuse, elle éclaire le réel sans le cacher ou le déformer.

Toute une anthropologie se profile derrière cette distinction, suggérée par le texte très dense d'Amyot, entre mélancolie pathologique et mélancolie ingénieuse. Elle se déploiera pleinement en Espagne un quart de siècle plus tard, en 1570, dans l'*Examen de los ingenios* de Huarte de San Juan, traité de science médicale destiné à exercer, de l'avis général de la critique, une influence déterminante sur le *Don Quichotte* de Cervantès¹⁹.

Aux romans qui aveuglent et affolent l'esprit – fruits d'intelligences bornées et incultes –, Amyot oppose des romans encore à naître, sachant exercer l'esprit et affiner le jugement du lecteur parce que fruits d'esprits vifs, cultivés et ingénieux. Ces fictions saines, tout en sachant divertir, devraient néanmoins offrir un plaisir qui « n'est point du tout odieux », à la manière des exercices corporels les plus recommandables : outre le plaisir qu'elles font éprouver, ces activités sportives « adressent le corps, enforcissent les membres, et profitent à la santé ».

Le modèle antique pour ce genre de fiction ingénieuse et profitable est à chercher dans « la fabuleuse histoire des amours de Chariclea et de Theagenes » qui, après un purgatoire de plusieurs siècles, réapparaît à point nommé en 1547, en traduction française, pour servir de régulateur²⁰ à un art du roman renouvelé, réformé et adapté aux vœux des esprits éclairés et de l'Église. Rarement la fonction disciplinaire, au sens ecclésiastique, du « retour à l'antique » humaniste aura été plus franchement revendiquée. Quelles sont donc les qualités de ce roman païen qui faisaient défaut dans le roman de chevalerie médiéval ?

Son sujet est à la fois utile et conforme à la vérité. Le récit de « cette fabuleuse histoire » n'est pas seulement un modèle de style et d'éloquence, il comporte un enseignement de connaissance et de sagesse. Le lecteur y découvre une analyse morale dont il peut tirer profit, « les passions humaines peintes au vif ». La leçon de sagesse n'y est pas moins persuasive :

Pour ce que de toutes affections illicites, et mauvaises, il a fait l'issue malheureuse : et au contraire des bonnes, et honnestes, la fin désirable et heureuse.

Telle sera la loi morale gouvernant les épreuves des deux amants de *Persilès et Sigismonda*, dont tous les ennemis successifs feront une fin terrible, mais dont tous les amis, ou bien connaîtront une bonne mort, ou bien seront les heureux témoins de leur bonheur enfin gagné à Rome. Par ailleurs, explique Amyot, la disposition de cette fiction antique est surprenante et même ingénieuse ; elle rappelle la composition des épopées dont la règle est de commencer *in medias res*. Exemple que suivra Cervantès dans son *Persilès*. Commencer un récit par le milieu, précise Amyot, oblige le romancier non seulement à délimiter un cadre chronologique cohérent et continu (à la différence du caractère épisodique, digressif et emmêlé des romans de chevalerie), mais aussi à informer le lecteur de ce qui précède et à le rendre curieux de ce qui va suivre, l'attachant à une logique de *suspens*. Cette attente soutenue, inquiète et curieuse se dénoue d'une manière satisfaisante lorsque tout s'éclaircit finalement selon les « bons désirs » du lecteur, éveillés en cours de route à la sympathie pour les bons personnages et espérant avec eux qu'ils connaîtront une fin heureuse pour leurs tribulations.

En dépit des mérites exemplaires qu'il attribue à l'art du romancier antique, Amyot se refuse à ranger *Theagène et Chariclée*, ou les œuvres qui, par imitation, pourraient bientôt s'en inspirer, parmi les lectures de première nécessité. L'infériorité générique de toute fiction narrative (un dogme difficile à battre en brèche jusqu'à nos jours) ne fait aucun doute pour Amyot, même s'il admet qu'entre deux maux il faut choisir le moindre. Un des secrets de l'humour de Cervantès sera de tenir (ou de feindre de tenir) pour acquis la frivolité et l'infériorité du genre dans lequel il excelle, alors même que le genre qu'il pratique se moque de ses propres excès (*Don Quichotte*) ou se veut chrétiennement réformé (*Persilès*). Histoire d'amour profane, l'*Histoire éthiopique* n'est après tout qu'une fable, comme les *Métamorphoses* d'Ovide, et son traducteur insiste sur le fait qu'il est infiniment souhaitable de lire des livres d'histoire *véridiques* plutôt que des fables. Malgré la supériorité de cette fable antique sur les fables

modernes, elle n'est pas elle-même sans défauts : *Théagène et Chariclée*, déclare Amyot, est infirme d'un élément indispensable à la vraie beauté, la *grandeur*. Au roman grec, qu'il allégorise dans son personnage principal, Théagène, qui n'est ni un héros ni un modèle de vertu héroïque (pas plus que ne le sera le Persilès-Periandro de Cervantès), il manque aux yeux d'Amyot la dimension épique, l'appel à la grandeur d'âme.

Bien que le critique français se garde de l'avouer, c'est pourtant cette dimension épique, héroïque et guerrière qui garantissait aux livres de chevalerie (et notamment à l'*Amadis* espagnol) leur succès auprès du public qui s'y reconnaissait directement, tant la noblesse d'épée que le peuple, de tout temps, enthousiaste pour les plaies, les bosses et les victoires des gens d'épée. Il subsiste donc une difficulté considérable, que le Tasse, dans son essai sur la poésie héroïque et dans son épopée romanesque de la *Gerusalemme liberata*, s'efforcera de surmonter : comment concilier les mérites du roman grec (l'art du suspense, le respect de la vraisemblance, la fin heureuse pour les vertueux), payés toutefois par le défaut de grandeur de son thème (les épreuves d'un couple, quasi androgyne, d'amoureux fidèles), avec le sens de la grandeur militaire et les vertus héroïques qui font le mérite supérieur de l'épopée grecque et latine, et qui ne sont pas absents de sa caricature moderne, le roman de chevalerie.

Éludant cette difficulté qu'il n'a pas manqué de faire entrevoir, Amyot conclut sa préface en avançant deux propositions, qui justifieraient le roman moderne d'aventures amoureuses s'il se réformait dans la ligne ouverte par le roman grec :

1) Il faut considérer ce genre de fable comme un divertissement agréable et modéré dont le seul but est de « réjouir » l'esprit alourdi par les soucis de la condition terrestre. Cette joie innocente peut rendre aux « hommes d'honneur » les forces intérieures nécessaires par les « choses d'importance », celles du Ciel.

2) Quant aux lecteurs qui se croient supérieurs, soit qu'ils s'estiment « si parfaitement composez à la vertu qu'ils ne cognoissent, ny ne reçoivent aucun autre plaisir, que le devoir », soit que, « par une fièvre d'austérité intraitable [ils aient] le goust si corrompu, qu'ilz ne treuvent rien bon, et se desplaisent à eux mesmes », Amyot les avertit que ce livre n'a pas été traduit à leur intention.

Dans une sorte de post-scriptum, Amyot se demande qui pouvait bien être l'auteur de cette innocente fable, cet Héliodore que Philostrate avait surnommé « l'Arabe ». C'est une indication intéressante. Ne pourrait-on y voir l'origine de l'identité de Cid Hamet Benengeli, le premier narrateur, si souvent invoqué par Cervantès, des aventures de *Don Quichotte* ? En 1559, dans sa préface à une nouvelle édition que Cervantès a fort bien pu ne pas connaître et dont il n'avait pas à tenir compte, Amyot fera part d'une autre indication trouvée par lui dans un manuscrit de la Marciana, à Venise, et selon laquelle Héliodore avait été nommé évêque de Trica, sous l'empereur Théodose. Il avait préféré démissionner plutôt que de renier son œuvre de jeunesse²¹. Voilà un fait qui étonne Amyot en même temps qu'il le touche. Reste que, pour lui, jusqu'à cette découverte, et pour la plupart des lettrés du XVI^e siècle, Héliodore était un païen et, selon le témoignage de Philostrate, un Arabe. Le fait que Cervantès ait fait d'un Morisque

demeuré en Espagne, Cid Hamet, le témoin et le premier conteur oral des aventures de Don Quichotte, dont lui-même, Espagnol, se bornerait à traduire et à amplifier le récit original, montre peut-être que, pour lui, Héliodore « l'Arabe » avait été l'inventeur du genre romanesque, l'auteur d'une sorte d'Ancien Testament oriental de la fiction narrative, dont lui-même accomplissait et parachevait le message en écrivant *Don Quichotte* en chrétien. Entre Héliodore l'inventeur « arabe » et Amyot, le réformateur chrétien de la fiction narrative, le roman de chevalerie médiéval apparaît comme un genre du « milieu », décadent, monstrueux, « gothique », condamné à la fois par l'art supérieur de ses ancêtres gréco-latins et orientaux (l'épopée militaire et le roman d'amour) et par le *ricorso* réformateur de l'humanisme catholique.

La préface à *Théagène et Chariclée*, en 1547, ainsi que la traduction elle-même en langue vulgaire forment ensemble un événement déterminant dans le destin du roman en Europe. Devant le public de la cour de France, et avec l'approbation implicite de l'autorité royale, Amyot inscrit à l'Index le genre tout entier du roman de chevalerie en démontrant son illégitimité morale, poétique et religieuse. Il propose le roman byzantin comme un modèle qu'il faut retrouver et imiter afin que naisse, dans un avenir proche, le genre de roman non seulement acceptable par un catholicisme réformé, mais capable de divertir les « honnestes gens » sans corrompre leur imagination. Il laisse en suspens le problème qu'il a lui-même posé d'une éventuelle conciliation entre les protagonistes du roman byzantin efféminés par l'amour et les vertus militaires et viriles des héros de l'épopée antique. Après Torquato Tasso, les auteurs français (aujourd'hui bien oubliés) de « romans héroïques », depuis Marin Le Roy de Gomberville jusqu'à La Calprenède, se sont acharnés au cours du XVII^e siècle à cette conciliation. Elle n'a pas préoccupé à ce degré Cervantès, guerrier lui-même, mais dont l'attitude désabusée envers la guerre et les héros guerriers semble avoir été accordée par avance à celle de Vélasquez dans son *Mars* du Prado.

Amyot instaure une tradition critique qui, en France au XVII^e siècle, de François de Sales à Pierre-Daniel Huet en passant par Jean-Pierre Camus, confère aux évêques le devoir de dicter des règles et des choix aux divertissements des fidèles, à leurs lectures de loisir comme aux spectacles compatibles avec leur piété. Les courants majeurs de la fiction narrative au XVI^e et au XVII^e siècle, depuis 1547, sont placés en France comme en Espagne sous le signe de la Réforme catholique, qui accepte un principe de légitimité possible pour les fables divertissantes, mais les soumet aux lois strictes de la vraisemblance rationnelle et de l'utilité morale. De cette poétique « réformée » du roman sont issus, des deux côtés des Pyrénées, aussi bien les romans pastoraux qui, de la *Diana* de Montemayor (1559) à l'*Astrée* de D'Urfé (1607) et au *Persilès* de Cervantès (1617), pastichent et amplifient *Théagène et Chariclée*, que les romans héroïques, du *Polexandre* de Gomberville (1629) à la *Cléopâtre* de La Calprenède (1649) qui renouvellent et réforment en prose, à l'imitation à la fois de l'épopée classique et du roman byzantin, le roman de chevalerie.

Supériorité de la narration historique « vraie » sur la fiction narrative « imaginaire »

On ne saurait évaluer complètement le rôle qu'a joué Amyot dans la réforme catholique du genre romanesque sans relire ses préfaces aux traductions d'œuvres historiques grecques de Diodore de Sicile et de Plutarque. Si, dans sa préface à *Théagène et Chariclée*, il suggère le programme d'un roman réformé, qu'il tend à voir comme une petite épopée d'amour en prose, dans les préfaces à ses traductions d'œuvres historiques il ne fait pas mystère de préférer la vérité de l'histoire au mensonge des fables, même châtiées et moralisées. Dans sa préface à l'*Histoire de Rome* de Diodore de Sicile, publiée en 1554 et dédiée à Henri II, il insiste sur le « profit » que le prince et l'homme d'État peuvent tirer de ce genre de lecture²². Il ajoute cependant que ce profit ne va pas sans la « délectation » certaine « que l'on a d'ouyr lire ou compter les adventures merueilleuses et estranges varietez des cas humains » et il parle de « l'esjouyssance que porte avec soi la remémoration en seureté des perils et travaux passez ». Ainsi, pour Amyot, chez les esprits les plus cultivés et les hommes les plus responsables, le vain plaisir romanesque est à la fois contenu et dépassé par le plaisir solide qu'apporte la lecture d'une œuvre d'histoire. On trouve le même argument, quelque peu amplifié, en tête de la traduction des *Vies parallèles* de Plutarque²³ : le récit historique, si diversement utile à l'éducation morale et politique, s'accompagne également d'une « delectation singulière », qui « principalement procede de la diversité et de la nouuelleté dont nostre nature s'esjouïst ». La délectation qui procède de la *mimesis* est loin d'être absente du récit d'histoires véridiques, et elle s'accompagne même de ce plaisir du « suspens » qui, pour Amyot, est l'un des ressorts les plus souhaitables de la lecture de loisir : un tel plaisir dérive en effet de la quête sans fin dans laquelle s'est engagée notre nature à la poursuite du souverain bien qu'elle ne trouvera en fin de compte qu'en Dieu.

On voit donc s'esquisser ici une hiérarchie des genres narratifs, au sommet de laquelle Amyot place, à côté de l'épopée, l'histoire, imitation véridique des entreprises que les grands hommes ont conduites à travers le labyrinthe terrestre en vue d'atteindre le souverain bien ; et, à l'étage au-dessous, il situe la fable « réformée », imitation d'actions et de personnages fictifs ou même fabuleux, mais qui se doit pourtant d'être fidèle à la vérité de la nature humaine, et de refléter donc elle aussi, quoique dans l'ordre inférieur des sentiments privés, cette quête terrestre du souverain bien.

Jacques Gohory et la défense « rabelaisienne » du roman de chevalerie

Cette offensive du magistère ecclésiastique et humaniste n'est pas restée sans réponse. Mais elle a pris du temps pour s'enhardir. En tête de sa traduction du

Premier livre de Cronique du très-vaillant et redouté Don Floris de Grece surnommé le chevalier des Cygnes, Herberay des Essarts adresse en 1552 pour la première fois une préface apologétique au roi Henri II²⁴. Il lui rappelle – afin de s'assurer lui aussi la protection royale – que c'est son père, le roi François I^{er}, qui l'avait chargé en personne de traduire les *Amadis*. Pourtant, il avait d'abord renoncé à ce projet de servir une « fable » espagnole. Il a plutôt traduit les *Chroniques du chevalier des Cygnes*. C'est un gentilhomme grec qui lui en avait remis le manuscrit provenant de la bibliothèque de l'empereur byzantin Constantin. On voit ici une tentative maladroite, mais révélatrice, de placer un roman de chevalerie sous l'autorité de l'humanisme érudit et de lui chercher un garant dans la littérature byzantine. L'effet *Théagène et Chariclée* est bien à l'œuvre.

Cette gêne est encore plus perceptible dans le « paratexte » de la traduction du *Neufvième livre d'Amadis de Gaule* par Claude Colet, publiée à Paris en 1553²⁵. Dans sa préface, Colet prétend avoir longtemps résisté à l'idée d'entreprendre cette traduction, malgré l'insistance de ses amis, Muret, Baïf, Jodelle et Belleau. Il a fini par céder, mais il n'a procédé à cette traduction que pendant ses loisirs, sans faire prévaloir cette occupation, pour ainsi dire marginale, sur d'autres bien plus sérieuses. Son *otium* n'a nui en rien à ses *negotia*, notamment à ceux qui touchent à son salut. Colet s'abrite derrière l'exemple du docte Jacques Gohory, qui n'a pas dédaigné, lui non plus, d'entreprendre des traductions de romans : il cite le sentiment de ce grand humaniste affirmant que, sous la surface « joyeuse » de ces fictions, se cachent « plusieurs choses bonnes et profitables ». Pour se prémunir contre ses propres doutes ou craintes, Colet a demandé à ses amis humanistes d'apporter à sa préface l'appui de poèmes d'approbation et de louanges en latin, en grec et en français. Baïf, Jodelle, Magny et Pasquier ont répondu à l'appel.

Étienne Jodelle ira jusqu'à écrire lui-même une préface à la traduction de l'*Histoire palladienne*, publiée en 1555, après la mort prématurée de Colet²⁶. Mais que de précautions de sa part ! Il prétend avoir tout essayé afin de persuader son défunt ami Colet de renoncer à servir cette manière « fabuleuse » d'écrire et pour le ramener à des « écrits sérieux ». Il ne cache nullement son mépris pour ces « mensonges espagnols ». En souvenir de son ami, toutefois, il veut bien admettre que Colet avait peut-être eu raison, et que ces fables enferment quelque vérité. Il donne toutes les preuves d'une mauvaise conscience que les arguments d'Amyot ont contribué à tourmenter.

On retrouve une gêne analogue chez Jacques Gohory, que Colet citait pourtant comme une autorité pour légitimer son activité de traducteur des romans de chevalerie. Gohory a bien publié en traduction, prenant la suite d'Herberay des Essarts, le *Dixième Livre d'Amadis* en 1555²⁷, le *Treizième Livre* en 1571²⁸ et le *Quatorzième Livre* en 1575²⁹. Mais, chaque fois, il a fait précéder ses traductions de préfaces et de dédicaces apologétiques. La plus importante, celle de 1555, la plus proche aussi chronologiquement de la préface d'Amyot à *Théagène*, est une véritable réponse du berger à la bergère. Réponse d'abord prudente et même timide. S'adressant à Marguerite de France, sœur de Henri II, Gohory explique à quel point il est désireux de consacrer tout son temps et son effort « au sujet

sérieux, véritable, et illustre de l'histoire François », par exemple une chronique de la dynastie des Valois. C'est un acte de candidature pour un office d'historiographie royal. Mais c'est aussi une façon d'admettre avec Amyot la supériorité de l'histoire sur la fable. Gohory espère néanmoins que Marguerite, « par déduit et récréation » saura apprécier (bien qu'« après ses meilleures livres grecs et latins ») ce qu'il nomme, non sans embarras, « ce fabuleux vulgaire ». La faveur indulgente que Marguerite ne va pas manquer d'assurer à ce modeste écrit le fera circuler « entre les mains des Gentilz-hommes et Damoysselles qui n'ont pas estomac à digérer plus grave et forte lecture ».

Puis, dans le corps de la préface, ce masque d'humilité contrite saute soudain et laisse exploser une indignation longtemps contenue contre les pédants cagots qui « desprisent » les *Amadis* et les « rejettent parce que le sujet n'est véritable ». Auraient-ils l'audace, et sous le même prétexte, d'accuser la *Cyropaedia* de Xénophon et toutes les tragédies et les comédies antiques d'être « frivoles et inutiles » ? En fait, sous la fiction des fables, les « sages anciens » ont caché « la coignoissance sacrée des secretz de nature ». Or les fables modernes françaises (Merlin, Morgane, la Table Ronde et le Saint-Graal) continuent les fables antiques (« le labyrinthe du Minotaure, le dragon des Hespérides, la Toison colchique... »). Il en va de même pour les fables italiennes (la *Généalogie des dieux* de Boccace et l'*Hypnerotomachia Polyphili* de Francesco Colonna, dont Gohory a été un admirable traducteur). Toutes ces fables recèlent un « sens mystique ». Et Gohory poursuit en citant la Cabale, la Stéganographie de l'abbé Trithemius, les énigmes et les hiéroglyphes, les figures et les caractères dont les fictions des livres romanesques ne sont que des équivalents narratifs. C'était la doctrine énoncée par Rabelais pour inviter son lecteur à s'amuser comme tout un chacun aux exploits et aventures merveilleuses de ses géants, tout en tirant profit du noyau de solide sagesse cachée sous cette écorce bariolée. Avec Gohory, fidèle au cryptage rabelaisien, on se trouve sur le chemin qui mène du *Tiers Livre* au roman alchimique, dont le chef-d'œuvre sera le *Voyage des Princes Fortunez* de Béroalde de Verville, publié en 1610³⁰.

Des poèmes d'humanistes de la stature de Jean Dorat et de Marc Antoine Muret soutiennent sans réserve en 1555 leur ami Jacques Gohory et son apologie du roman de chevalerie par l'allégorisme et le symbolisme. On retrouve à nouveau en 1571 cette ligne de défense dans l'édition du treizième « livre » des *Amadis*. Avec l'appui de la Pléiade presque au complet (Belleau, Daurat, Baïf, Muret, Pasquier et Mesmes), la dédicace de Gohory adressée à la comtesse de Retz réfute les « esprits revesches et rebarbatifs, ennemis de tout ioyeuseté qui les estiment inutiles ou repréhensibles ». Le traducteur enhardi persiste et signe en affirmant que, « parmi la gayeté des contes », on peut trouver « quelque suc et moelle de doctrine ». François I^{er} ne s'était pas trompé, écrit-il, dans sa réception enthousiaste du chef-d'œuvre de son poète lauréat, Luigi Alamanni, *Giron le Courtois*. Le grand prince avait reconnu ses vertus royales dans le chevalier Giron, de la même famille héroïque qu'Amadis de Gaule et que Pantagruel. François I^{er} et ses gentilshommes savaient en effet fort bien lire et savourer, sous l'« escorce »

de ces fables, les « bonnes instructions morales pour la noblesse » qui s'y cachent, « exalçant les vertueux faits et blasant les vicieux, et recommandant tousiours l'adoration et reverence de Dieu, la defense de bon droit principalement des personnes pitoiables, damoyselles, vefves, orfelins ». Par « ceste douce volupté de contes plaisans », il est possible d'inculquer dans l'esprit de la noblesse une saine morale avec bien plus de facilité que par la plume revêche des auteurs de traités de théologie³¹.

Au surplus, argument avancé déjà par Rabelais en faveur de ses propres « livres », ces romans font l'éducation littéraire de leurs lecteurs grâce à l'art rhétorique de leur composition et de leur style qui « y est floride, net et coulant », mais aussi à l'extrême variété des genres d'écrire qu'ils illustrent. Ils initient leurs lecteurs à la diversité humaine en mettant sous leurs yeux le spectacle de la variété des coutumes, des caractères et des types selon les lieux. Ce spectacle tient l'esprit en éveil par des nouveautés incessantes, des merveilles, des dénouements inattendus, des passions compliquées, des tristesses, des rages, des peurs, des joies et des désirs étranges. Il est bien le miroir de la vie humaine, avec ses succès et ses échecs, ses soucis et ses joies, ses lumières et ses ombres. Cette manière de « raconter des mensonges » est infiniment plus fidèle à la vérité que ne le sont les mensonges de certains historiens ignorants ou serviles. Le « conte » ne cache pas qu'il est fiction, alors que le récit historique dissimule ce qu'il doit à la fiction. La gaie science qu'il réserve à ses lecteurs les oriente du côté de la sagesse et du bonheur³². Cette gaie science, qui enseigne les paradoxes de la nature et des situations humaines, ne coïncide manifestement ni avec les règles de l'art édictées par les poéticiens néo-aristotéliens, ni avec la dogmatique morale *a priori* à laquelle le clergé veut plier la conduite des laïcs³³.

Dans la dédicace, adressée à la duchesse de Clèves, du quatorzième livre d'*Amadis* en 1575, Gohory reprend de manière fort éloquente son argument apologétique : le mensonge « ouvert » des romans de chevalerie recèle une « vérité occulte » dont la découverte s'accompagne d'« un plaisir indicible de secrette admiration ». On peut y trouver « la lumière cachee a travers les tenebres du chiffre fabuleux », y goûter « une vraie ambrosie celeste ».

La prodigieuse synthèse du Quichotte

De même qu'on a eu tort de sous-estimer l'importance et le caractère décisif de l'intervention d'Amyot dans le domaine du roman en 1547, on s'est encore plus trompé en passant sous silence cette série de contre-attaques, émanant de Jacques Gohory et soutenues par les poètes et érudits français les plus brillants du Paris des Valois. Rabelais est mort à Chinon en 1553, plus gallican que jamais et convaincu, comme l'atteste le *Quart Livre*, que le concile de Trente et le catholicisme ultramontain font la paire de cagoterie avec le sinistre calvinisme genevois. Il est clair que Jacques Gohory et ses brillants amis érudits et poètes partagent plus ou moins ardemment cette conviction « nicodémite » et adhèrent

comme lui à un « pantagruelion » français qui tient l'esprit en joie philosophique et le prévient de se laisser enchaîner par une quelconque police des mœurs et des âmes. Ce n'est pas par hasard que l'un des plus fréquents soutiens poétiques de Gohory, Estienne Pasquier, le futur auteur des *Recherches de la France*, s'est porté en 1563, par son plaidoyer pour l'Université de Paris contre les Jésuites, au premier rang du combat gallican contre la milice ultramontaine réclamant l'autorisation de former les jeunes esprits français.

Jacques Amyot, évêque d'Auxerre, fera au contraire appel aux Jésuites pour former les jeunes gens de son diocèse. L'humanisme catholique du royaume se divisait déjà entre « bons François » irréconciliables avec la tridentinité italo-espagnole et « dévots » qui, même excellents Français et antiguisards, ne concevaient pas le combat du royaume contre l'hérésie sans l'appui de la Rome tridentine et des Jésuites.

La querelle que Jacques Gohory fait à Amyot, entre 1555 et 1575, réfléchit sur le terrain de la théorie du roman ce partage entre humanistes « bons François » et humanistes dévots. L'attachement de Gohory au « roman » médiéval, anticipant l'intérêt passionné marqué par Pasquier, dans ses *Recherches*, pour la longue durée littéraire du royaume, va de pair avec sa conception d'un humanisme laïc dont le roi de France est par vocation le garant, et dont François I^{er} a été le vaillant interprète. Cet humanisme entend moins réformer l'arbre « gothique » du royaume que l'élaguer, le revivifier et le renouveler en respectant ce qu'il y avait en lui de vivant et en greffant sur ses parties saines les essences retrouvées dans les ruines de l'Antiquité.

Amyot veut réformer le roman, genre d'invention française, en le retaillant sur le lit de Procuste de la fable antique de *Théagène et Chariclée*. Cette opération, de son propre aveu, n'irait pas sans perte, puisque l'idylle en prose d'Héliodore est dépourvue de *grandeur*, ce que constatera aussi dans *Don Quichotte* le sage chanoine de Tolède. Gohory préfère conserver le patrimoine chevaleresque, quitte à en proposer une lecture allégorique, les héros français de ces épopées transmettant à la noblesse d'épée du royaume la vaillance et la courtoisie qui lui sont propres. Amyot, en stigmatisant une lecture favorite des nobles français, n'est pas loin d'épouser le point de vue de Castiglione qui, en 1528, dans *Il Cortegiano*, les accusait d'ignorance et de grossièreté. Gohory, en prenant la défense des romans de chevalerie, préfère au contraire y voir un principe autochtone de civilisation qu'il faut maintenir comme une amorce de l'initiation de l'ordre militaire du royaume aux secrets de la « gaie science » que les érudits et poètes humanistes français redécouvrent dans l'enveloppe des fables antiques.

À la perfection close sur elle-même du roman grec, et à son mode monotone et « médiocre », Gohory oppose les capacités encyclopédiques de la *forme ouverte* du roman de chevalerie et sa variété presque infinie, miroir profond et moiré qui sait capter les mystères de l'existence terrestre. Enfin, à l'étroitesse des conventions morales auxquelles le roman « réformé » selon Amyot doit plier la fiction, Gohory oppose la générosité imaginative du récit chevaleresque et l'ambiguïté de ses significations symboliques, dont le déchiffrement est source à la fois de plaisir

sans fin et de révélations sur les paradoxes de la nature et de la vie humaines³⁴.

Entre la théorie réformatrice d'Amyot, et la conception conservatrice, mais allégorique, du roman de chevalerie que défend Gohory, la synthèse était-elle possible³⁵ ? On est tenté de suggérer que le *Don Quichotte* de Cervantès est cette synthèse. *Persilès et Sigismonda* répond exactement aux vœux éthiques, esthétiques et religieux d'Amyot, allant même jusqu'à faire de la quête du bonheur pour les deux amants fidèles du roman un pèlerinage spirituel qui les conduit à Rome. Mais la première partie de *Don Quichotte* répond aussi aux vœux, plus généreux pour le roman, qu'avaient opposés à Amyot les traducteurs humanistes français des *Amadis*. Les naïvetés du roman gothique d'armes et d'amour y sont tournés en dérision, mais la critique est assez pénétrée d'humour pour intégrer à la fiction les ressources « rabelaisiennes » que ses traducteurs français, faute de mieux, attribuaient aux *Amadis* : la délectable variété et la coexistence des genres, une « gaie science » mélancolique et lucide voilée sous les licences de l'imagination et de la fantaisie, l'éducation de l'*humanitas* sous le caducée du rire, du sourire et du plaisir. Cependant l'acte de naissance du roman moderne et son élévation au rang de cinquième évangile ne datent vraiment que de la seconde partie. Que Dieu bénisse le plagiaire qui a provoqué ce trait de génie ! Les aventures du chevalier de la Manche sont alors transportées dans un univers modifié par la réception et la diffusion, quasi mythiques, non seulement de la première partie authentique, mais aussi du plagiat mensonger. Don Quichotte, nouveau Narcisse, peut maintenant s'éveiller de l'image illusoire et figée de lui-même qu'il devait aux romans de chevalerie, et prendre peu à peu conscience de sa vérité humaine et de son identité singulière dans les reflets contradictoires de cette image répandus partout sur son chemin, comme dans un miroir, dans l'imagination de lecteurs oscillant eux-mêmes à son égard entre le vrai, le vraisemblable et le mensonge.

La querelle franco-française que je viens de rapporter a-t-elle eu des échos en Espagne, ou bien faut-il se contenter d'admettre un parallélisme entre les deux littératures, dont le facteur commun était alors l'Italie, et la réflexion critique italienne ? Cette mise au point revient à des cervantistes et hispanistes plus éclairés que je ne suis. Mais qu'il ait eu vent ou non de la querelle d'outre-Pyrénées, l'écrivain castillan a réussi dans son imprévisible chef-d'œuvre à assimiler la critique humaniste et cléricale des « livres » de chevalerie tout en sauvant leur variété et leur pouvoir d'initiation à l'*humanitas* par la même méthode que recommandait en France Gohory : l'allégorie et son revers, l'ironie.

Même dans les « livres » de la première partie, l'oscillation, la coexistence, l'entrecroisement entre formes fermées (les « nouvelles » intérieures racontées par les personnages, et qui semblent obéir aux règles classiques de l'art de narrer tout en les biaisant subtilement) et la forme ouverte de l'aventure principale, juxtaposant les épisodes de couleur et de sens très différents, voire contradictoires, selon l'amble de ces romans de chevalerie que la préface de 1605 prétend vouloir ruiner, rendent pleine justice aux deux options formelles de la *mimesis* romanesque, tout en montrant les limites de chacune. La sobre vraisemblance des « nouvelles » n'épuise pas le mystère insondable en dernière analyse de la

conduite de leurs personnages et n'aboutit à aucune conclusion morale tranchée. Le merveilleux que croise et où séjourne à plusieurs reprises le couple essentiellement ironique de Don Quichotte et de Sancho a beau se révéler illusoire, il n'en est pas moins magique ; et le réel auquel l'un et l'autre sont ramenés sans cesse peut se révéler tantôt une *still life* savoureuse et réconfortante, tantôt une *nature morte* leur signifiant leur propre vanité et celle de toutes choses humaines. Loin d'être diminuée ou démentie par la folle et ridicule naïveté qu'il a nourrie dans la lecture des vieux livres de chevalerie, la grandeur d'âme de Don Quichotte s'élève paradoxalement, mais comme naturellement, à l'héroïsme le plus sacrificiel, à la plus profonde sagesse évangélique. Le *desengaño* de la seconde partie lui vaudra même une mort en odeur de sainteté³⁶.

« Roman » d'origine et de portée européennes, le *Quichotte* offrit à toutes les littératures de l'Europe une sorte de place royale où se croisaient et se réconciliaient les postulations les plus contradictoires de la crise de la fiction narrative qui avait éclaté au XVI^e siècle. En France aussi, l'apparition progressive, de traduction partielle en « belles infidèles » complètes, des « Aventures du chevalier de la Manche » renouvela tout le paysage romanesque et créa comme un nouveau départ. Au XVII^e siècle, romans héroïques, romans comiques, romans satiriques du roman, romans édifiants, nouvelles semblent comme la petite monnaie qui déborde de la corne d'abondance inépuisable du chef-d'œuvre généreux de Cervantès. Et l'histoire de la réception française du *Quichotte* dépasse de loin le XVII^e siècle. Les meilleurs lecteurs apparaîtront au XIX^e siècle, avec Stendhal, avec Flaubert, avec Proust. Au XX^e siècle, Céline. En France, Rabelais avait peut-être raté son coup. C'est un Espagnol de sa stature qui lui sauva la mise.

1. Une première version de cette étude, présentée en mars 1984 à une réunion du Renaissance Seminar de l'université de Chicago et au Center for Renaissance Studies, a été publiée en anglais dans *Renaissance Quarterly*, vol. XXXVIII, n° 1 (printemps 1985), pp. 22-40. Comme les préfaces ou « dédicaces » d'Amyot, Gohory, Jodelle, etc., des éditions du XVI^e siècle citées ne sont pas paginées, je laisse au lecteur intéressé le soin de rechercher l'emplacement exact. Afin de lui faciliter cette recherche, je me suis efforcé de respecter aussi bien l'ordre que le sens des citations et des paraphrases. Toutes les citations et paraphrases de *Don Quichotte* renvoient à l'édition et à la traduction de Jean Cassou pour la « Bibliothèque de la Pléiade », *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, 1949. Le lecteur pourra se reporter à l'édition de Jean Canavaggio des « Œuvres romanesques complètes, 1 », parue dans cette même collection en 2001.

2. Antonio POSSEVINO, *Bibliotheca selecta*, Rome, ex Typ. Apostolica Vaticana, 1593, I, chap. XXV, p. 113. Ce passage a été supprimé dans l'édition vénitienne (1603). Le titre du sous-chapitre résume bien son argument : « *De Amadis, et aliis ejusdem libris, quos variis linguis hoc novissimo saeculo editos, nobiles potissimum versarunt, magno pietatis damno, ad magiam vero, et ad sortilegia, denique ad haeresim ostio per eos patefacto. Cautio ad superius caput pertinens* ». Le *Décameron* de Boccace et l'*Orlando furioso* de l'Arioste, ainsi que les romans de chevalerie français et espagnols, sont à classer parmi les *venena Diaboli* qu'il faut soigneusement exclure de toute bibliothèque chrétienne. La vogue des *Amadis*, ainsi que celle du *Pantagruel* de Rabelais, est accusée d'avoir ouvert la voie en France à rien de moins que l'hérésie luthérienne. Pour Possevin, tous les romans sont une perversion diabolique de l'imagination, qui conduit à l'hérésie, à la magie ou aux arts

alchimiques et, selon lui, la situation en France en est une preuve évidente. Allant plus loin qu'Amyot, Possevin semble parfaitement connaître l'apologétique de Jacques Gohory en faveur du roman de chevalerie, que j'analyse dans la dernière partie de cette étude. Cette polémique est une réponse tardive aux préférences de Gohory, elles-mêmes, nous le verrons, une réponse à la préface d'Amyot de 1547, qui elle-même était déjà une attaque violente contre la fiction chevaleresque. L'importance qu'attache Possevin au danger qu'ils représentent pour le *nobiles potissimum* (la noblesse d'épée surtout) est l'image inversée du roman chevaleresque présentée, par ses apologistes français, comme une « école pour les gentilshommes ».

3. Famiano STRADA, s.j., *Prolusiones academicae*, Rome, 1617. Voir mon livre, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, 1980, réimp. Paris, 1994, pp. 190-202.

4. Voir surtout Marcel BATAILLON, *Érasme et l'Espagne*, n^{lle} éd. en 3 vol., Genève, Droz, 1991), t. I, chap. XII, pp. 651-656, et t. II, *Addenda et corrigenda*. Sur le roman de chevalerie en langue castillane, on se reportera désormais à la synthèse de Sylvia ROUBAUD-BÉNICHOU, *Le Roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

5. Concernant le Tasse, comme théoricien de la poétique, et son influence, en particulier sur Cervantès, voir Alban K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismonda*, Princeton, 1972, p. 7, où il cite A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, Turin, 1929, 2 vol., t. II, pp. 237-286. Les *Discorsi dell'arte poetica* furent publiés en 1587, et les *Discorsi del poema eroico* en 1594.

6. Voir D.K. Forcione, *Cervantes' Christian Romance*, *op. cit.*, p. 7, au sujet des sources tassiennes des idées du chanoine de Tolède.

7. La première édition du texte grec a été publiée par Opsopaeus en 1534 à partir d'un manuscrit appartenant à la célèbre bibliothèque du roi Mathias Corvin (voir Alexandre CIORANESCU, *Vie de Jacques Amyot, d'après les documents inédits*, Paris, 1941, p. 49). La traduction d'Amyot et sa préface ont pu être connues de Cervantès, l'une et l'autre, comme je l'ai appris du généreux cervantiste français Augustin Redondo, ayant été publiées en version espagnole, d'abord à Anvers en 1554, textes réédités à Tolède en 1563, puis de nouveau à Salamanque en 1581. Une traduction espagnole de *Théagène et Chariclée*, faite directement sur l'original grec, paraîtra en 1587.

8. A. CIORANESCU, *Vie de Jacques Amyot...*, *op. cit.*, p. 62. Amyot se trouvait à Venise parmi l'entourage du cardinal de Tournon et son maître le chargea de lire la lettre du roi dans la cathédrale de Trente, le 1^{er} septembre 1551. Le contenu de cette lettre est un refus catégorique de voir l'Église gallicane participer au concile. Le cardinal de Tournon et l'ambassadeur français de Venise, Odet de Selve, se gardèrent bien de s'y rendre. Ils y envoyèrent Amyot, peu connu à cette époque. Cela ne voulait pas dire qu'Amyot ou son maître le cardinal rejetaient l'idée d'une réforme catholique. Ce qui posait problème alors, c'était la querelle qui opposait le roi de France, d'une certaine façon chef de l'Église gallicane, au pontife romain, sur la procédure et les buts d'un concile œcuménique.

9. En fait, au moment où Amyot préparait sa traduction, il n'était pas encore prêtre, mais professeur laïc à l'Université de Bourges. En 1547, il reçut le bénéfice d'une abbaye et reçut la tonsure (A. CIORANESCU, *ibid.*, p. 51). Issu d'une famille modeste, il se destinait à l'évidence à une carrière ecclésiastique ; il devait y connaître un grand succès.

10. Voir Nicolas HERBERAY DES ESSARTS, *Prologue à Amadis de Gaule* (1540), dans Bernard WEINBERG, *Critical Prefaces of the Renaissance*, Evanston, Ill., 1950, pp. 85-86. Publié pour la première fois dans Hugues VAGANAY, *Premier Livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Société des textes français modernes, 1918, t. I, pp. XI-XIII), ce prologue est en fait une courte dédicace au prince Charles, duc d'Orléans et d'Angoulême, deuxième fils de François I^{er}, et son contenu critique est négligeable. Weinberg, en ne reproduisant pas les préfaces d'Amyot, semble suivre ici une tradition inaugurée par Vaganay.

11. *Le septième livre d'Amadis de Gaule [...] Histoire très excellente d'Amadis de Grèce [...]*, Paris, 1546.

12. Voir l'étude fort utile d'Eugène BARET, *De l'Amadis de Gaule et de son influence* (Paris, 1853), où il cite l'« Ode à Des Essarts » de Du Bellay. Herberay y est déjà célébré comme

l'« Homère français ». Voir aussi l'article de Michel SIMONIN, « La disgrâce d'Amadis », *Studi Francesi*, 82 (1984), pp. 1-35.

13. E. BARET, *De l'Amadis de Gaule et de son influence*, op. cit., p. 163.

14. *Ibid.*, pp. 165-166.

15. *Ibid.*, p. 161.

16. *Sept livres et histoires de Diodore Sicilien, nouvellement traduyts du grec en françoys*, Paris, 1554, dédiés à Henri II. Dans sa préface, Amyot souligne que les « princes et grands seigneurs » sont, de par leurs privilèges et leur rang, les meilleurs lecteurs de l'histoire. « Les mouvemens de guerres, yssues de batailles, traittez de paix et autres telles haultes et grandes matières », les sujets naturels de l'histoire chez eux, beaucoup plus que chez le commun des mortels, suscitent « jugement » et « delectation » puisqu'ils participent à des événements comparables dans la vie contemporaine. Chez de tels individus, la source de cette « délectation » réside dans la « représentation » de leurs faits, de leur fortune et de leurs sentiments reflétés dans le miroir du passé comme dans un tableau.

17. Georges de Selve, le premier à être chargé officiellement de la traduction en français des *Vies parallèles* de Plutarque, meurt au moment où Amyot présente sa propre traduction d'Héliodore à François I^{er} ; ce dernier lui demande alors de continuer la tâche de De Selve.

18. J'ai consulté l'édition de Jean Canavaggio de *Persilès et Sigismonda*, dans les « Œuvres romanesques complètes, 2 », de Miguel de Cervantès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

19. Sur l'*Examen de ingenios*, très lu et traduit partout en Europe jusqu'au milieu du siècle suivant, voir A. POSSEVIN, *Bibliotheca selecta*, op. cit., 1. I, chap. XIII-XVIII, entièrement consacré à la discussion de la théorie de Huarte. L'influence de ce livre sur Cervantès a été étudiée par Rafael SALILLAS, *Un gran inspirador de Cervantes : Huarte de San Juan* (Madrid, 1915), et M. IRIARTE, « El ingenioso hidalgo y el Examen de ingenios », *Revista internacional de estudios vascos*, 24 (1939), pp. 499-524.

20. Le rôle central qu'occupe le roman hellénistique dans le débat post-tridentin sur les normes de l'épopée chrétienne et le roman chrétien est mis en évidence par Marcel BATAILLON, *Erasmus et l'Espagne*, op. cit., et, parmi d'autres, A. K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance*, op. cit., pp. 13-29, « Imitation and Innovation ».

21. A. CIORANESCU, *Vie de Jacques Amyot...*, op. cit., p. 51. Cette découverte a eu lieu pendant le séjour d'Amyot en Italie (1548-1551), où il a gagné l'estime du puissant savant, le cardinal de Tournon.

22. Voir E. BARET, *De l'Amadis de Gaule et de son influence*, op. cit., p. 163.

23. *La Vie des hommes illustres grecs et romains*, « Préface aux lecteurs » : « Cette louange [le célèbre *dictum* horatien sur les deux fins de l'art] à mon avis est due proprement ou principalement plus qu'à nulle autre à la lecture des histoires, comme à celle où il y a plus d'honneste plaisir joint avec l'utilité, et qui a plus d'efficace pour ensemble plaire et profiter, resjouir et enseigner, que nulle autre sorte d'écriture d'invention humaine. »

24. Paris, 1552. L'antithèse entre les fables et les « chroniques » (c'est-à-dire les « histoires vraies »), ainsi que le dédain relatif dont témoigne Des Essarts envers les fables, démontre l'efficacité de l'argument d'Amyot, et sert au moins à soulever un problème que ni le critique ni le romancier de l'époque ne pouvaient désormais ignorer. Que les humanistes de la cour aient été divisés sur la solution de ce problème, en témoigne un poème de Marc Antoine Muret qui acclame Des Essarts comme un « Homère second / Première gloire de France » dans le même volume de cette prétendue « Chronique ». De nombreux humanistes, en dehors de Muret, soutenaient, comme nous le verrons, les autres traducteurs des « livres » suivants d'*Amadis*, eux-mêmes humanistes, tels que Claude Colet et Jacques Gohory.

25. Paris, 1553. Dédié à « M^{gr} Jean de Brinon, Seigneur de Vilenes, Conseiller du roy en son Parlement de Paris ».

26. Paris, 1555. Claude Colet meurt en 1553.

27. Paris, 1555. Je me suis fondé sur les éditions disponibles à la Réserve de la Bibliothèque nationale. Étant donné que Colet mentionne Gohory comme un des traducteurs d'*Amadis*

en 1553, on peut en conclure que soit il existait une édition antérieure, soit, plus vraisemblablement, que Colet a eu connaissance de l'œuvre en cours de Gohory grâce à des amis communs. L'édition de 1555 est ornée d'un poème de Muret, qui compare la traduction à une métamorphose fertile (la « gaye saison », la « richesse », les « fleurs ») de « vieux chants » en une come d'abondance rajeunie, transformant le héros espagnol fatigué en un « valeureux » Français juvénile. Sur les idées humanistes concernant l'art de traduire au XVI^e siècle, voir Glyn NORTON, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France*, Genève, Droz, 1984.

28. Paris, 1571, dédiée à la comtesse de Retz. Dans son introduction, Gohory donne une bibliographie impressionnante (le *Compendium* de Paracelse, une traduction de Tite-Live, de Machiavel sur Tite-Live, de l'*Argonautica*, *Animadversiones omnis generis antiquitatum* d'Apollonios et la Pléiade au complet, comme s'il voulait protéger ses traductions de l'espagnol « gothique » de tout soupçon de provincialisme ou d'hostilité envers le programme humaniste des *translatio studii*).

29. Chambéry, 1575. Dédiée à la princesse Henriette de Clèves. Dans sa « Préface au Lecteur », Gohory fait allusion à sa traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, et il n'hésite pas à comparer ce chef-d'œuvre italien aux livres d'*Amadis* ; il y décèle, tout comme dans le *Filocolo* de Boccace et les poèmes de Pétrarque, le même « chiffre » qui défiait les « esprits sublimes » de rechercher sous le voile les « secrets de nature ».

30. Au sujet de ce chef-d'œuvre méconnu de la fiction française, voir Jean-François MARQUET, « Béroalde de Verville et le roman alchimique », *XVI^e siècle*, 120 (1978), pp. 157-170. Béroalde de Verville, comme Gohory, est l'auteur d'une traduction et d'une édition de l'*Hypnerotomachia* (1600).

31. Voir la « Dédicace » de 1571 : « Car à ces esprits revесhes et rebarbatifs, ennemis de toute joyeuseté, qui les [les romans de chevalerie] estiment inutiles et reprehensibles, nous satisferons amplement en vostre présence. Car vous qui estes instruite en la langue grecque et latine, en laquelle vous surpassez Lelia, Cornelia, Martia en leurs langues naturelles...[il n'y a donc aucune incompatibilité entre l'érudition humaniste la plus élevée et un goût éclairé pour les romans chevaleresques] ne prendriez pas plaisir en telles œuvres (estant stylée et accoutumée aux meilleurs) si vous n'y sentiez quelques joyeuseté d'artifice, garny, parmi la gayeté des contes, de quelque suc et moelle de doctrine. » Gohory célèbre en François I^{er} le mécène de Luigi Alamanni et le lecteur assidu du livre de ce dernier, *Gyron le Courtois*, « qui est ouvrage tout semblable à l'*Amadis* » : « Il s'en faisoit lire en sa chambre, il ammonestoit les gentilshommes là presents de les manier aucunesfois en leurs maisons, leur remonstrant par sa Royale Eloquence que sous l'escorce de ces joyeuses narrations y gisoit de bonnes instructions morales pour la noblesse en exaulsant les vertueux faits et en blamant les vicieux, en recommandant tousjours l'adoration et reverence de Dieu, la defence du bon droit principalement des personnes pitoyables, damoyselles, veuves, orfelins [...]. Que ils conseillent le travail et exercices de guerre, abhorrent l'oyiveté, louent largesse et liberalité et taxent l'avarice [...] et la vertu rebulée plus leur affermoit les enseignemens des mœurs parmy ceste douce volupté de contes plaisans et heroïques que dedans les auteurs des Éthiques, espineux, secs, et étiques. »

32. « Dedicace » : « Je feray donc fin à ce discours par une desmonstrance de l'*art Rhetoricale* qui consiste en construction des Romans, non croyables qu'à ceux qui en contemplent de pres l'architecture. Lesquels connoissent certainement que la delectation y estant pour fin proposée, au Romanceur, selon les Institutions Oratoires de Cicéron, le style aussi y est floride, net et coulant [la *dispositio* et l'*elocutio* des romans chevaleresques ne sont point contraires aux règles de la rhétorique humaniste]. Quant au sujet, que l'ordre des temps y est observé, la description des lieux, les conseils des entreprises, y vont devant, puis le fait, les événements après [c'est-à-dire un peu de *verisimilitudo* ?]. Qu'il ne traite pas seulement les actes, mais les modes et manières d'icelles, des événements il affine les causes, ou de cas fortuits ou de pourvoyance et de témérité. Et quant aux gestes des hommes, il touche de ceux qui excellent en los et renom, la vie et les complexions. Or pour rendre le Romanceur sa narration plus plaisante, il met en avant choses nouvelles ou non, mais jamais ouyes ne veues, il la rend plus agréable par admiration, attentes, issues inopinées [la technique du roman de chevalerie revendique le « suspens » hellénistique, lié à

l'admiration et à la surprise], passions entremeslées, devis des personnes, douleurs, coleres, craintes, joies, desirs evidens. Quant à la disposition, il monte aucunesfois de petites choses aux grandes, autresfois il descend des grandes aux petites, autresfois il les mesle les unes parmy les autres, et les simples avec les composées, les obscures avec les claires, les tristes avec les gayes, les incroyables avec les vraysemblables : qui n'est pas besogne de petite industrie [la *varietas*, l'élément suprême pour la *delectatio* au sens plein, est d'autant plus présente et fidèle à l'esprit de la poétique rhétorique qu'elle opère à l'intérieur d'une gamme de *verisimilitudo* qui englobe le merveilleux, la *miraviglia*]. À la fin de sa dédicace, Gohory s'en prend à l'histoire : les « inventions fabuleuses », le « dire mensonge » des romanciers-poètes recèlent davantage de « vérité cachée » que la véracité prétendue des « chroniques », souvent partiales et mensongères.

33. Pour la compréhension des « livres » de Rabelais et de leur contexte, on se reportera à l'édition de Mireille Huchon et François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

34. « Dedicace. » L'ultime argument de ce texte remarquable réside dans un panégyrique de la « risibilité humaine » qu'exprime le roman de chevalerie selon l'esprit d'une éducation véritablement libérale et noble, ignorée ou même détestée par les pédants, « un tas de lourdauds, lous garou, vieilles rosses, melancoliques formez, fascheux, ridez rustiques ». Il y a une allégresse rabelaisienne dans la dernière célébration du « riz », de la « gayeté honneste », d'un proverbe de Salomon : « Bien vivre en esjouissance », tous fruits d'une lecture correcte des romans de chevalerie.

35. Le médiateur est évidemment le Tasse, que Gohory cite dans sa dédicace à Henriette de Clèves (1575) : « Ce n'est pas sans cause que le gentil Italien Tasse a reduit nostre Amadis en son Rhyme Toscane comme le docte Luigi Alamanni Gyron le Courtois, par le commandement du grand roi François, des quels j'ay sceu, Madame, que n'estiez pas desgarnie. »

36. Voir Augustin REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote : historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997-1998.

ÉLOQUENCE SACRÉE ET LITTÉRATURE

L'ESSAY DES MERVEILLES D'ÉTIENNE BINET

« *Bons Français* » contre *Français jésuites*

Quand un écrivain célèbre meurt, on dit qu'il entre au purgatoire. Le P. Étienne Binet (1569-1639), provincial de Champagne (1624-1627), puis de Lyon (1627-1630) et enfin de Paris (1634-1638), publiciste jésuite célèbre de son vivant, gagna-t-il tout droit le paradis lorsqu'il rendit son âme à Dieu ? L'ingrat « purgatoire » des écrivains n'étant pas alors inventé, il ne fut pas oublié tout de suite. Loin de là : son chef-d'œuvre, l'*Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, publié en 1621, augmenté en 1632, fut l'objet de vingt rééditions jusqu'en 1658. Après cette date, qui coïncide à peu près avec la parution en volume des *Provinciales* de Pascal, silence. Avec l'*Essay des merveilles*, l'auteur et tel autre de ses ouvrages vivement étrillé au passage par Pascal sont tombés dans un oubli que l'abbé Bremond a seul vraiment interrompu dans le premier volume de son *Histoire littéraire du sentiment religieux*, publié en 1923.

Le titre publicitaire de l'*Essay des merveilles* donnait le livre pour « très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence¹ ». En effet, tel Adam nommant les richesses du paradis terrestre, le P. Binet veut faire valoir, à l'usage des prédicateurs et de leur public, l'abondance savoureuse de la langue d'Amyot, de Ronsard, de Vigenère, de Montaigne, de François de Sales, sa capacité à décrire les « merveilles » de la nature et des arts humains et à faire adorer en elles l'infinie générosité de leur Créateur. Par cette roue qu'il fait faire à la langue française de sa génération, l'auteur de l'*Essay* veut aussi attester l'enracinement des Jésuites français en France, d'où leur Société avait été expulsée en 1594, comme un nid d'espions, de comploteurs et d'inspirateurs de la tentative d'assassinat de Henri IV par Jean Châtel.

Pour prononcer ses vœux et faire son noviciat, Étienne Binet, qui avait alors vingt-six ans, s'était exilé dès 1590 en Italie, à Novellara, loin d'une patrie peu hospitalière aux Jésuites. Quand il put regagner la France, en 1604, la Société de Jésus venant d'être rétablie dans le royaume par l'édit de Rouen, il dut constater

avec ses confrères qu'elle restait ardemment contestée. Nombre de « bons François », catholiques ou non, continuaient de voir en elle une intruse menaçant l'intégrité de la *respublica gallica*, de sa religion, de ses mœurs, de son roi, de sa langue. Livre de « gai sçavoir » pour un public laïc, l'*Essay* se voulait aussi un manuel à l'usage des jeunes jésuites frais émoulus de longues études littéraires et théologiques latines, mais appelés à remplir leur office de prédicateurs en langue vulgaire : ils éviteraient de paraître des écoliers limousins en consultant l'*Essay* qui les pourvoirait d'un riche lexique français et de beaux morceaux de bravoure propres à contenter des auditoires laïcs de professions diverses, mais tous pointilleux sur l'usage approprié de la langue vernaculaire et de ses métaphores.

Dans sa préface, le P. Binet ne cache pas l'intention pédagogique de son ouvrage, supplément, pour l'éloquence en langue vulgaire locale, de la *Ratio studiorum* latine appliquée dans tous les établissements d'enseignement d'une Société de Jésus mondiale :

C'est une pièce du tout necessaire à l'Éloquence françoise, autrement les plus habiles font des fautes insupportables. Peu de gens parlent des Artifices et des choses qui ne sont de leur mestier, sans faire de vilains barbarismes. Quand Alexandre parle des couleurs, les petits apprentis broyant des couleurs s'esclattent de rire [...]. Combien pensez-vous qu'il y ait d'affineurs qui rient au sermon, quand ils oyent dire aux jeunes Prédicateurs que le sang de bouc mollit le diamant, et que le marteau et l'enclume se casseront plutost que jamais esbrecher la dreté opiniastre du mesme diamant ? Il y a mille choses où pensant faire merveille de bien dire, certes on ne dit chose qui vaille et les gens du métier s'en moquent tout leur saoul. C'est bien pis quand, faute de sçavoir le propre mot de quelque chose, ils vont tournoyant autour du pot, et par une périphrase languissante, ou une grande trainée de paroles, ils font pitié à l'auditeur qui reconnaît assez qu'ils sont au bout du monde et au bout de leur François. Mais pis encore, quand ils veulent se mesler de faire les habiles hommes et les esprits universels qui parlent de tout, et souvent prenant l'un pour l'autre, apprennent à rire à toute l'assistance.

L'adéquation des mots aux choses et aux personnes, dans la langue parlée du royaume, n'était pas un luxe pour les Jésuites français. Moins qu'aucun ordre régulier, leurs prédicateurs ne pouvaient se permettre de prêter le flanc à la satire ou au ridicule. Ils avaient une pente raide à remonter dans l'esprit public de leur propre pays natal.

Une Compagnie de clercs ni tout à fait séculiers ni tout à fait réguliers, statut sans précédent et approuvé néanmoins par le pape Paul III en 1540, fondée par un ex-officier espagnol blessé à Pampelune dans une bataille contre les troupes françaises et dont les membres, de surcroît, prononçaient un vœu spécial d'obéissance au pape, ne pouvait être qu'un corps étranger en France, dangereux pour son identité politique et religieuse. L'enseignement qu'ils avaient donnée à leur Société prétendait monopoliser le nom de Jésus. Leur extension rapide en Italie, en Espagne et en Allemagne, la doctrine que défendaient certains de leurs théologiens, il est vrai avec beaucoup d'autres de robe différente, sur la légitimité morale de l'assassinat des tyrans oppresseurs de la foi, tout passait chez eux pour annoncer le dessein machiavélique de déstabiliser le royaume de France au profit du Saint-Siège, des Habsbourg et surtout de leur propre Compagnie visant l'empire mondial sur les esprits. Tels étaient les principaux arguments du

réquisitoire assené et martelé, depuis leurs premiers pas en France, par leurs ennemis gallicans, plus violents et acharnés entre eux que les calvinistes.

Henri IV en avait jugé autrement : grâce aux conditions sévères de la « nationalisation » imposées à la Société de Jésus par l'édit de 1603, les Jésuites français, attachés personnellement à la dynastie de Bourbon, devaient, dans l'esprit du roi, transférer leur exceptionnelle efficacité de corps du service de la papauté à celui de la dynastie de Bourbon.

De fait, et conformément aux exigences de l'édit de Rouen, l'Assistance de France avait renvoyé dans leurs patries respectives ses membres italiens et espagnols, prenant soin de recruter exclusivement ses novices parmi les régnicoles. Condamnant au silence ceux d'entre eux qui s'étaient le plus ouvertement compromis avec la Ligue, les Jésuites français avaient multiplié, pendant les années d'exil qui suivirent l'attentat de Jean Châtel, à partir de Bordeaux, Rouen et Lyon, dans la juridiction des parlements qui leur étaient restés favorables, les traités de spiritualité, les recueils d'homélies, les ouvrages de controverse avec les protestants et les plaidoyers répondant aux réquisitoires de leurs ennemis gallicans. À la cour de Henri IV, le P. Coton, confesseur du roi (obligatoirement un jésuite selon une disposition de l'édit de Rouen qui sera respectée continûment jusqu'en 1763), s'était révélé un excellent prédicateur en français et un homme affable, apprécié du roi et de la Cour. Mais les chaudes alertes n'avaient pas manqué de se répéter.

Il fallut tout le poids de la reine régente Marie de Médicis pour préserver les Jésuites français d'une nouvelle expulsion, tant fut violente en 1610 la campagne de leurs ennemis gallicans les accusant d'avoir inspiré le régicide de Ravillac, après tant d'autres tentatives manquées sur la vie du roi. En 1623, une levée de boucliers de la part des « bons François » avait accablé le jésuite Garasse, auteur d'une *Doctrin curieuse des beaux esprits de ce temps*, qui dénonçait une invasion de « libertinage » en France : la verve pamphlétaire de Garasse avait si fâcheusement rappelé la véhémence des boutefeux de la Ligue que les lettrés français, clercs et laïcs, s'étaient formés en carré pour défendre la « liberté françoise » contre cette tentative jésuite de la régenter. Ils réussirent à perdre l'auteur de la *Doctrin curieuse* et son « battelage » inquisitorial sous ce ridicule redouté à bon droit pour ses confrères par le P. Binet. Le P. Garasse eut beau chercher à se donner l'autorité doctrinale d'un saint Thomas d'Aquin français en publiant, trois ans plus tard, une ambitieuse *Somme théologique des vérités capitales de la religion chrétienne*, l'abbé de Saint-Cyran, sous le pseudonyme de Petrus Aurelius, inaugura sa carrière d'interprète français de l'augustinisme de Jansénius en écrasant Garasse sous une *Somme des fautes et faussetés capitales contenues en la Somme théologique de François Garasse*, approuvée avec enthousiasme par l'Assemblée du clergé de France. La Sorbonne censura la *Somme* de Garasse en 1626. Interdit de chaire par ses supérieurs, le jésuite dut regagner le collège de Poitiers et se taire à jamais. Ainsi fut affirmée publiquement pour la première fois la solidarité, dans un antijésuitisme commun, entre robins gallicans de vieille roche et ces théologiens néo-augustiniens qui refusèrent toujours farouchement le

qualificatif injurieux de « jansénistes ». Cette solidarité avait un long avenir devant elle.

Contre le péril jésuite dont l'offensive antilibertine de Garasse passait pour avoir démontré la réalité, les « bons François », alarmés depuis 1604, s'étaient déjà organisés. En 1617, les frères Dupuy, Pierre et Jacques, avocats au Parlement, héritiers spirituels des magistrats « politiques » du XVI^e siècle et cousins du Président à mortier Jacques-Auguste de Thou, avaient pris l'initiative de réunir chaque jour, dans la bibliothèque de leur cousin qui venait de mourir, tout ce qui comptait à Paris d'éminents érudits, antiquaires et juristes, français ou étrangers. C'était devenu rapidement le rendez-vous français de la République européenne des Lettres. Seuls de rares jésuites y étaient admis : le savant Jacques Sirmond, qui avait donné des gages à la monarchie et à l'Église gallicanes en collaborant à Rome avec le cardinal Baronius, historien de l'Église et grand avocat de Henri IV auprès du pape Paul V ; le grand éditeur des Pères de l'Église, Fronton du Duc, rendu acceptable et présentable, lui aussi, par cette contribution au « retour aux Pères » et à la connaissance de « l'Église des premiers siècles » dont l'Église gallicane prétendait avoir mieux conservé l'esprit que la papauté. Deux exceptions : le « cercle » ou « cabinet » des Dupuy était beaucoup plus accueillant aux érudits calvinistes et l'on s'y gardait bien de sonder les reins et les cœurs, parmi les savants qui y avaient été cooptés, de ceux qui épousaient ce « libertinage » d'esprit dénoncé par le jésuite Garasse. La Contre-Réforme à l'italienne et à l'espagnole et sa guerre à l'hérésie n'étaient pas compatibles avec l'urbanité docte qui fit de ces réunions parisiennes, plus que jamais après la condamnation de Galilée par le Saint-Office en 1633, un havre de « liberté philosophique » exemplaire pour toute l'Europe savante. C'est dire qu'en 1623 on vit avec plaisir, dans l'académie privée des frères Dupuy, le jésuite Garasse ridiculisé et ses supérieurs contraints de le désavouer.

L'*Essay* d'Étienne Binet, publié deux ans avant la *Doctrine curieuse*, cherchait à prévenir le ridicule où allait tomber son confrère Garasse : il l'avait peut-être involontairement encouragé. Binet est en effet persuadé que, par ce livre regorgeant du « riche » français du XVI^e siècle, il a gagné le droit pour les Jésuites du royaume d'exceller dans tous les genres de l'éloquence sacrée en langue vulgaire. Le P. Garasse le prendra au mot, en imitant et retournant la langue et la truculence pamphlétaire des auteurs « bons François » de la *Satyre Ménippée* contre les « libertins », nouvelle menace, après l'hérésie, contre l'unité de foi. Le P. Binet, pour sa part, avait évité la polémique directe et choisi un terrain où il avait des chances d'agréer à tous les publics du *revival* catholique. Il avait signé son *Essay* d'un pseudonyme par lequel il se targuait d'être né deux fois, français et jésuite (René, *Bis-natus*), double vocation jugée parfaitement contradictoire par les « bons François ». De surcroît, « René François » avait dédié son livre au premier président du Parlement de Paris, Nicolas de Verdun, nommé dans cet office par Marie de Médicis en 1611, de préférence à l'illustre Jacques-Auguste de Thou, gallican bien connu pour son antijésuitisme et à qui la plus haute magistrature de France aurait dû revenir. Le Parlement de Paris se voulant le

dépositaire des « lois fondamentales du royaume » et de la « francité » la plus ombrageuse, cette dédicace prenait à témoin le « Sénat » du royaume de la dévotion des Jésuites français envers l'idiome de la nation. Mais la personnalité du dédicataire, Nicolas de Verdun, ôtait beaucoup de sa portée à cette flatterie envers le Parlement de Paris. Le Président de Verdun était tout dévoué aux Jésuites, il avait été nommé pour prévenir le Parlement de leur nuire. Dans sa dédicace, le P. Binet n'a pas le triomphe modeste. Il identifie sans ambages le premier président projésuite au corps dont il est devenu, par la décision quelque peu arbitraire de Marie de Médicis, la tête et l'interprète après avoir exercé les mêmes hautes fonctions du parlement de Rouen. Or c'est lui, substitué allégoriquement au Parlement de Paris, que Binet donne pour garant de cette « francité » politique, religieuse et langagière si âprement refusée par les magistrats et avocats gallicans à la Société de Jésus, depuis les premiers pas de celle-ci en France. Binet lui déclare :

Vous estes la bouche d'Or et l'oracle du Parlement, qui est le Prince des Parlements et le Parlement des Princes. Cette qualité vous oblige à parler de tout et à en parler en Oracle. L'envie mourra plutost d'envie et de rage, que jamais elle puisse desrober cet honneur que vous avez acquis, en vous acquittant si dignement de cette haute charge ès deux premiers Parlements du royaume.

L'« envie », ainsi désignée allégoriquement, elle aussi, à savoir les robins gallicans et antijésuites de la première Compagnie du royaume, reçoit son paquet dans le corps de l'*Essay*. Au chapitre intitulé « Stile du Palais », Binet, professeur d'éloquence française, tout en proposant un répertoire des termes techniques du droit français et en flattant les orateurs du Palais, brocarde aussi les épines de la chicane, peu propice à faire faire revivre l'éloquence de Cicéron et de Démosthène dans l'enceinte de la Cour souveraine :

Mon cher amy, c'est un labyrinthe à gorge béante que la chicane d'aujourd'huy ; on feroit douze grands Tomes des termes, des fuites, des finesses, des remises, des souplesses, des surprises, des tours et des retours des procez. C'est la vraye Pierre philosophale et la sublime Alquemie où, à force de souffler et causer, de l'ord on fait de l'or, et tout se metamorphose en argent, et n'y a mauvaise cause qui ne devienne bonne, tant on y met de la feuille et de dorure. La France seule en sçait plus que tout le reste de l'Univers, et faut advouer la vérité, qu'il y a grand nombre d'aussi braves Advocats qu'il y eut oncques en France, ny ailleurs.

L'« envie » de la Robe antijésuite se trouve ainsi assignée au même pilori où elle n'avait jamais cessé de clouer les « fils d'Ignace », accusés de sophistique fourbe et intéressée insupportable à la « franchise » inhérente au caractère français et à la candeur propre aux « bons Chrétiens » du royaume. Rivalité d'orateurs qui se renvoient le crime de « rhétorique ». Depuis 1564, date des premiers efforts de la Compagnie de Jésus pour ouvrir un collège à Paris, de passe d'armes en passe d'armes, le privilège de la « véritable » et « véridique » éloquence n'a cessé d'être un enjeu essentiel dans le combat que se livrent Jésuites et gallicans.

La question de la langue et de l'éloquence françaises

Féconde concurrence aussi : dans le miroir de sa langue, l'*Essay* célébrait le royaume, il faisait parcourir d'un regard enthousiaste la grande diversité de ses professions, de ses artisanats, de ses arts, de ses métiers et des lexiques propres à chacun d'entre eux. Il glorifiait le sujet d'orgueil et de passion par excellence de tous les « bons François » : leur « vulgaire ». Il faisait entendre que les Jésuites français étaient aussi capables que quiconque d'« illustrer », au sens où l'entendaient Ronsard et Du Bellay, le « vulgaire » du royaume. Dès la fin des guerres civiles, le conseiller au Parlement de Paris Guillaume Du Vair avait renouvelé dans son traité *De l'éloquence françoise et pourquoi elle est demeurée si basse*, publié en 1596, le *sursum corda* que Du Bellay et sa *Deffence de la langue françoise* avaient adressé aux poètes du siècle des Valois. Le discours de Du Vair visait les orateurs parlementaires, il les exhortait à rivaliser en prose française avec la grande éloquence de Cicéron et de Démosthène. Du Vair avait autorité pour lancer un tel appel : dans l'enceinte du Parlement, dans un Paris occupé par la Ligue, il avait emporté par sa parole une majorité de refus contre la proposition de porter sur le trône de France une infante espagnole, fille de Philippe II. Un autre robin, l'avocat Estienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, commencées en 1560 et publiées sous leur forme complète et définitive en 1621, après la mort de leur auteur, avait rappelé l'ancienne généalogie littéraire et poétique ininterrompue de la langue du royaume. Au livre VIII de ses *Recherches*, publié lui aussi en 1596, étudiant l'histoire de « nostre vulgaire françois », il s'était livré à une série d'essais de sémantique historique sur certains mots, tournures et proverbes attestant les riches ressources du parler français.

Étienne Binet n'avait aucune peine, en 1621, à offrir aux lecteurs français un *thesaurus* incomparablement plus abondant et luxueux de leur propre langue que la série de notes philologiques proposées quinze ans plus tôt par Pasquier et qui venaient d'être réimprimées. Mais Pasquier avait bien d'autres titres à l'« illustration » du vulgaire et de son éloquence. La célèbre philippique qu'il avait prononcée en 1564 devant le Parlement, au nom de l'Université de Paris, contre les Jésuites lui avait valu la réputation d'un Cicéron français. Il avait récidivé en 1602, au moment où se négociait déjà l'édit de Rouen, en publiant un féroce pamphlet-réquisitoire, *Le Catéchisme des Jésuites*, qui restera jusqu'au XVIII^e siècle la souche mère de la légende noire de la Compagnie en Europe. Pasquier était le confrère et l'ami d'Antoine Arnauld, le père des Amauld qui formeront la colonne vertébrale de Port-Royal, auteur lui aussi d'une célèbre plaidoirie accablant les Jésuites, rééditée jusqu'au XVIII^e siècle. Dans la Robe française, depuis 1564, la « deffence » de la langue et de l'éloquence françaises était inséparable du combat contre le « parti de l'étranger » loyaliste.

Les Jésuites français avaient vivement répliqué à Estienne Pasquier, qu'ils tenaient à bon droit pour leur plus redoutable ennemi, plus dangereux pour l'intégration de leur Société dans leur propre patrie qu'aucun controversiste protestant. Comme les futurs « jansénistes », Pasquier et ses amis « bons

Français » étaient catholiques, ils se voulaient même, parce que Français, les *meilleurs* chrétiens et de tous les catholiques les plus fidèles, à l'Église des apôtres et des Pères : cela rendait inexpiable leur hostilité contre ceux qu'ils appelaient avec horreur et mépris les « novateurs » jésuites. Dès 1602, le jésuite Louis Richeome répondit, depuis Bordeaux, au *Catéchisme* de Pasquier par un pamphlet non moins virulent, intitulé *La chasse au renard Pasquin, découvert et pris en sa tanière du libelle diffamatoire « Le Catéchisme des Jésuites »*. Mais la cohérence de la doctrine antijésuite du *Catéchisme* avec l'apologie de la « francité » qui se déployait dans les *Recherches* obligeait les Jésuites français à miner aussi cette *Summa gallicana* dont une édition encore augmentée avait paru en 1615. En 1621, l'année de l'édition complète et posthume de ce monument d'historiographie patriotique, l'année aussi de la publication de l'*Essay des merveilles* du P. Binet, son confrère le P. Garasse entra dans la carrière en attaquant *ad hominem* l'auteur des *Recherches* dans un long pamphlet anonyme intitulé *La Recherche des recherches et autres œuvres de M. Estienne Pasquier*. Le polémiste jésuite s'efforçait de montrer que Pasquier, si sourcilieux pour la sûreté de la personne sacrée des rois de France lorsqu'il s'en prenait aux Jésuites, ne se privait pas, en historien quasi républicain et en défenseur du droit de « remontrance » des Parlements, de critiquer les rois très-chrétiens et de mettre en cause leur autorité absolue. Flèche qui touchait juste, mais que Garasse paya cher par la suite.

L'*Essay* de « René François » évitait le champ clos et cherchait le consensus. Il se proposait d'établir la « francité » des Jésuites français sur le terrain, cher à tous les sujets du roi de France, de la langue vulgaire du royaume et de son éloquence. Il sous-estimait le degré de ferveur jalouse des « bons Français ». Il ne mesurait pas non plus les progrès contemporains, à la Cour et dans le grand monde parisien, de la « doctrine » de Malherbe, un ami de Guillaume Du Vair, qui prenait résolument le contre-pied de la méthode des poètes et des traducteurs du siècle précédent, attachés, pour « illustrer » la langue littéraire française, à l'« enrichir ». Malherbe préconisait au contraire de l'élaguer, purifier et clarifier. L'année où fut publié l'*Essay*, en 1621, paraissait à Lyon une brochure signée « Jean Godard, Parisien » et dédiée à Guillaume Du Vair, alors garde des sceaux, qui donne une idée du rêve politique associé dans le public français d'alors à l'« illustration » de la langue nationale :

Rien n'est plus léger, plus mol, plus faible que la voix, la parole, le langage. Et néanmoins, il n'y a que la voix, que la parole, que le langage qui résiste au Temps, qui le dompte et qui triomphe de lui.

La gloire littéraire de Rome, survivant intacte à la disparition de l'Empire, en offre la preuve. Ses grands écrivains, Cicéron ou César, ont « illustré » leur propre langue vulgaire non pas tant par « désir de gloire » personnelle que par « amour de leur pays ». Exalté dans ce splendide miroir, leur peuple « se rendit divin à soi et admirable à tous les autres ». La mémoire de Rome en a été éternisée. Or il existe en France, ainsi qu'en témoigne l'édit de Villers-Cotterêts, une volonté

royale allant dans ce sens. De leur côté, les œuvres sublimes de Du Vair répondent au vœu que forment tous « les bons patriotes » de voir leur langue élevée à l'altitude de l'éloquence latine. Godard ne doute pas que c'est au sein du Parlement, chez ses magistrats et ses avocats, que l'éloquence française remplira cette ambition. Jusqu'ici, toutefois, si les auteurs français tels que Du Vair ont bien montré « en son entier » la beauté de cette incomparable « Nymphé », la langue française, si leur « bien dire » a fait aimer jusqu'à l'ivresse cette beauté par le peuple de leurs lecteurs, c'est, hélas, d'un amour « banni de l'espoir de jouissance ». Nos auteurs n'ont montré que « confusement », et non « trait à trait », la beauté du français, gardant pour eux l'art qui la révèle et qui permettrait, s'il était mieux connu, de la fixer et de la multiplier. Il manque au français le secret de faire valoir les beautés dont il est pourtant capable.

Plusieurs voies se proposent. Malherbe veut filtrer sévèrement la langue pour la rendre claire à l'esprit et douce à l'oreille. Richelieu voudra la rendre régulière et stable, et il va charger l'Académie française d'établir une grammaire, une rhétorique, une poétique et un dictionnaire normatif qui feront de la langue du royaume « le latin des modernes ». Étienne Binet répond, lui aussi, à sa façon, à l'attente d'un Jean Godard. Il propose un portrait « trait à trait » de la langue vulgaire du royaume, il spécifie ses richesses lexicales, mais, surtout, il fait valoir ses capacités d'éloquence et il enseigne à les mettre en œuvre. Ce lexicographe est aussi, est d'abord un rhétoricien. S'il est vrai qu'il s'appuie sur un état de la langue littéraire française qui date des derniers Valois, l'art de persuader dont il enseigne les secrets dans notre langue vient de loin et il a en France un long et fécond avenir devant lui. Aux yeux de Binet cet avenir est du côté de l'éloquence sacrée, la sienne, et non de l'éloquence parlementaire, celle de beaucoup de ses ennemis.

Dans son traité *De l'éloquence française*, Guillaume Du Vair avait accusé la cour des Valois d'avoir maintenu la langue française dans la « bassesse ». Efféminé, fleuri, flatteur, flottant, approprié à la servilité morale, le langage de cour avait prévalu sur la véritable éloquence dont le français est capable, mais que seule l'expression courageuse de convictions civiques dans le Parlement pouvait faire éclore.

On conçoit que cette idée toute « républicaine » de l'éloquence sénatoriale, partagée par Estienne Pasquier, n'était pas de celles que le P. Binet songeait à encourager. Il n'éprouve pas non plus pour le français l'ambition d'un Du Vair, d'un Malherbe, d'un Godard, visant à rien de moins pour l'idiome du royaume qu'à supplanter le latin comme langue universelle et langue de la gloire. Il condescend volontiers à « illustrer » cette langue vulgaire et même à s'en faire le pédagogue. Mais c'est dans la sphère bien circonscrite et inférieure qui revient à un idiome incapable de l'universalité et de l'invulnérabilité de l'éloquence latine, affaiblie par cette essentielle fugacité qui faisait gémir Montaigne : « Tous les ans, écrit Binet, c'est encore à refaire. »

Pas de Cicéron, pas de Démosthène possibles en français, pas de rhétorique non plus qui fasse de l'imitation méthodique de maîtres de l'art inexistants dans

cette langue le principe d'une grande éloquence. Ce que l'*Essay* propose modestement aux Français, c'est un atelier d'artisan oratoire où l'on enseigne des tours de métier utiles et même nécessaires à « tous ceux qui font profession d'éloquence » dans le quotidien des paroisses et des chapelles de collège. L'auteur de l'*Essay* se donne lui-même en exemple de l'humilité qu'il convient de garder dans cet usage « éloquent » du français, humilité dont se sont départis, suggère-t-il sans le dire, les orateurs robins qui, comme Du Vair ou Pasquier, ont eu la prétention de recommencer l'éloquence de Cicéron en langue vulgaire. S'adressant, par-delà le Président de Verdun et sa « bouche d'or », aux doctes latinistes qui lui reprocheraient de donner dans la vulgarisation, il écrit :

Mais je vous diray avec rondeur que je ne me sens pas assez fort pour vous façonner cette pièce d'éloquence qui, à vray dire, est le cœur et l'âme de l'éloquence : aussi n'est-ce qu'un *Essay* pour les apprentifs, et non pas pour les habiles gens comme vous.

La langue universelle, catholique, celle qui est vraiment capable du « cœur et de l'âme » de l'éloquence humaine et de l'éloquence sacrée, c'est le latin. En 1621, celui qui allait devenir l'*Unico eloquente* de la nouvelle prose française, Jean-Louis Guez de Balzac, ancien élève du P. Garasse au collège jésuite de Poitiers, se trouvait en mission à Rome : il fut ébloui par l'éloquence latine du jésuite Tarquinio Galuzzi, dont l'art oratoire consommé pouvait ressusciter intactes la prononciation et l'action de l'antique forum pour faire l'éloge funèbre du grand théologien jésuite, le cardinal Robert Bellarmine. Par-devers lui, Étienne Binet réserve « le cœur et l'âme » de l'éloquence au grand art oratoire néo-latin dont le Collège romain des Jésuites est l'ultime dépositaire, au centre et au sommet d'un réseau mondial des collèges qui enseigne l'éloquence latine et dont le bulletin de liaison supranational, les *Litterae annuae*, est rédigé en latin. Binet reste étranger à l'ambition, qui, alors déjà, habitait Guez de Balzac et qui était celle de tous les « bons François », de porter le français au moins à la hauteur du latin. Cette ambition, le jésuite Binet la partage d'autant moins qu'il la sait associée, chez les robins gallicans, au désir de pourvoir le Parlement de Paris d'une autorité civique propre à tenir tête non seulement aux factions, comme l'avait fait Du Vair au temps de la Ligue, mais, le cas échéant, à l'arbitraire du roi et de ses ministres. Comme son confrère romain Galluzzi qui avait ébloui Guez de Balzac, comme son confrère français Caussin, Étienne Binet ne conçoit pas d'autre grande éloquence que célébrante : pour lui, le genre oratoire suprême est l'éloge, qui suscite admiration et adhésion à l'ordre divin des êtres et des choses, avec pour revers la réfutation de l'hérésie et du libertinage : la délibération juridique et politique dont se prévalent les robins français pour pouvoir s'opposer, s'il le faut, à la volonté pontificale ou à la volonté royale ne figure pas à son programme. L'humilité d'Étienne Binet orateur sacré en langue française se veut exemplaire d'une hiérarchie oratoire : au latin, langue de l'Église, l'éloge et la défense théologiques des « lieux communs » orthodoxes partagés par toute la catholicité ; au latin encore, le rôle religieux de lien nouant ensemble la diversité de tout l'univers catholique. À la langue vulgaire, à l'étage inférieur et local,

revient le rôle beaucoup plus modeste d'associer à Dieu, au roi de droit divin, au consensus catholique, un royaume particulier, rattaché dans sa langue à l'Église universelle. Il convient donc d'« illustrer » cette langue en la rendant capable de célébrer, mais à la portée de ce public laïc, les « merveilles » de la Création et les « artifices » du génie humain où se réfléchissent la gloire de Dieu et les raisons naturelles de la foi. L'office de l'orateur sacré français tel qu'il est analysé dans l'*Essay* est de souder dans la même foi catholique le peuple du royaume, gentilshommes campagnards, militaires, marins, verriers, robins, orfèvres, jardiniers, laboureurs, imprimeurs, menuisiers, peintres, sculpteurs, architectes, tous laïcs et par définition étrangers aux épines de la théologie. Par « merveilles » de la nature, Binet entend celles du jardin de France, le point d'ancrage particulier du royaume dans la Création divine ; par « artifices » de la culture, il entend les nombreuses activités, arts et artisanats, par lesquelles le talent des Français, chacun dans sa profession particulière, ajoute à la nature.

Montesquieu, dans une sentence célèbre, subordonnera le bien commun de sa nation à celui de l'Europe, et celui de l'Europe à celui de l'humanité. La vision religieuse du monde du P. Binet obéit à ce même principe de subsidiarité laïcisé par Montesquieu. L'Église universelle, qui a pour fin le bonheur et le salut de toute l'humanité, « contient » le royaume de France, qui a pour fin le bonheur terrestre des divers états et professions de ses régnicoles ; cette hiérarchie des ordres commande celle des langues, des styles et des mots : si éloquente qu'elle puisse être, même du haut de la chaire sacrée, cette langue particulière qu'est le vulgaire français ne saurait prétendre ni à l'universalité ni à l'autorité doctrinale romaine. À plus forte raison, l'éloquence professionnelle d'un « corps » particulier tel que le Parlement de Paris ne saurait prétendre à s'élever à la hauteur du bien commun du royaume, que seuls sont en position de percevoir le roi de France et l'Église universelle.

Au même moment, Malherbe s'accommodait pour le poète français d'un rôle modeste dans l'État, comparant la poésie à « un jeu de quilles », parfaitement étranger aux prétentions civiques des *Discours sur les misères de ce temps* de Ronsard. Mais il substituait à l'ambition civique de Ronsard (qui reste celle de son ami Du Vair) une ambition non moins politique, mais de caractère tout différent : faire de la poésie française, rendue capable de célébrer dignement et de rendre « éternelle » la gloire de ses monarques, l'étalon-or d'une langue cessant d'être vulgaire et appelée à jouer en Europe le rôle de « latin des modernes ». Ambition gallocentrique analogue dans son ordre à celle de Richelieu : elle subordonne la catholicité romaine à la royauté française et le latin au français érigé en langue universelle. L'ordre du monde et l'ordre des langages d'un « bon François » tel que Malherbe, et ceux d'un jésuite français tel que Binet, peuvent bien se recouper (Binet comme Malherbe est en faveur d'une royauté « absolue »), ils ne coïncident pas. Le roi absolu selon Binet tient en dernière analyse du pape et de l'Église romaine son droit divin.

Même gallocentrisme dans le « cercle des Dupuy », dont l'autorité morale n'en devint pas moins européenne, tant et si bien que Pierre, l'aîné des deux frères, put

être qualifié de « pape de Paris ». L'*Academia puteana* a joué un rôle décisif dans le passage au français de la République européenne des Lettres, dont la langue de communication était, depuis ses origines italiennes au ^{xv}^e siècle, le latin ; l'immense correspondance de Pierre et de son frère avec les savants du reste de l'Europe (plus de six cents) se déroula d'emblée en français, comme la conversation dans leur « cabinet ». À chacun son rôle dans le royaume bien ordonné : en tant que magistrat siégeant au Parlement, un savant fréquentant chez les Dupuy peut se montrer un éloquent Père conscrit de la *Respublica gallica* ; en tant que citoyen de la *Respublica literaria*, dialoguant avec d'autres concitoyens français et étrangers, dans la bibliothèque privée du Président De Thou, il se sert d'un français dépourvu de prétention oratoire, se gardant des effets de prétoire et parfaitement « innocent » aux oreilles du pouvoir royal : entre savants, on sait s'entendre à demi-mot.

1630-1660 : rupture avec l'héritage littéraire des Valois

En célébrant les richesses lexicales et les qualités descriptives de leur « vulgaire », le P. Binet prétendait flatter le patriotisme linguistique des « François », tout en l'invitant à respecter, avec l'autorité indiscutable de leur roi, la suprématie de l'Église et de la langue latine. Son *Essay* avait le tort d'arriver, politiquement, à contretemps. De 1621 (date de la première édition) à 1632 (date de l'édition légèrement augmentée), le « parti dévot » de la reine mère, des Marillac et du confesseur jésuite de Louis XIII, le P. Nicolas Caussin, perd du terrain dans l'esprit du roi. Richelieu, élevé au cardinalat en 1621 et imposé au Conseil du roi par Marie de Médicis en 1624, va passer, une fois aux commandes de l'État, dans le camp des « bons François », préparant l'opinion, en dépit des objurgations du Saint-Siège, à entrer ouvertement en guerre, aux côtés des princes protestants, contre l'Europe « ultramontaine » des Habsbourg. En 1632, c'est chose faite : Marie de Médicis a pris la fuite à Bruxelles. Richelieu ne va pas se contenter de déclarer et de faire la guerre aux Habsbourg. Il veut déjà dessiner vigoureusement les traits d'une France religieuse, littéraire et artistique, qui, tout en restant de foi catholique romaine, est appelée à exercer en Europe une autorité morale à la hauteur de la puissance politique et militaire de son roi.

Dans l'ordre de la langue et de l'éloquence, le cardinal, comme les Jésuites, déteste les prétentions oratoires quasi républicaines des Cicérons et des Démosthènes du palais de Justice. Le Parlement retardera longtemps l'enregistrement des lettres patentes créant l'Académie française, car cette institution nouvelle, arrimée à la Cour, le privait de son traditionnel magistère sur la langue et l'éloquence du royaume. Mais Richelieu n'en est pas moins favorable à l'idée « malherbienne » du français « latin des modernes », capable en poésie de célébrer durablement la grandeur du roi de France et en prose de faire partager par l'Europe le « message » français. À Pontoise, l'évêque de Luçon avait fréquenté le cercle du cardinal Du Perron, orateur, diplomate, controversiste et

poète au sens où l'entendait Malherbe : on y travaillait à réformer la langue incertaine héritée des Valois. Devenu cardinal et ministre tout-puissant, Richelieu charge en 1635 l'Académie française de donner au public un dictionnaire, une grammaire, une rhétorique, une poétique propres à stabiliser le lexique et à régulariser le bel et bon usage d'un français capable de soutenir l'hégémonie de la France en Europe. Les années 1635-1642 verront s'imposer une réforme « nationale » du style, entérinant officiellement en matière de langue la doctrine puriste de Malherbe et, en matière de poétique, la doctrine normative de Chapelain. Parce que le cardinal ne dédaigne pas l'appui des Jésuites français, éducateurs d'une élite religieusement loyale envers la dynastie, il leur tient la dragée haute chaque fois qu'un théologien de leur Compagnie exalte la supériorité des papes sur les souverains temporels. Devenu provincial de Champagne dès 1624, Binet put voir de près la main de fer de Richelieu s'appliquer au collet des Jésuites français. En 1632, les supérieurs de l'Assistance de France durent désavouer publiquement, dans des conditions humiliantes, en présence du tout-puissant ministre de Louis XIII, les thèses ultramontaines de leur confrère italien Santarelli. Richelieu ne fera rien non plus pour lever l'interdit, implicite d'emblée, qui prévenait l'Académie française, où coexistaient catholiques et protestants, et dont le secrétaire perpétuel était le calviniste Valentin Conrart, d'élire en son sein un jésuite français. Il faudra à Louis XIV faire un coup d'éclat pour qu'un fauteuil de son Académie, plus royaliste que le roi, soit occupé par son confesseur jésuite, le P. Le Tellier. Richelieu savait que les Jésuites français étaient utiles au service de l'absolutisme royal, mais à condition de leur ôter toute tentation de se solidariser avec les doctrines théocratiques soutenues par leurs confrères italiens et espagnols, incompatibles avec l'absolue souveraineté du roi de France et avec les « libertés de l'Église gallicane ».

L'Assistance de France sera d'autant plus attentive à respecter son contrat avec la dynastie de Bourbon que Richelieu et, après lui, Louis XIV auront été les persécuteurs intransigeants des pires ennemis de la Compagnie dans le royaume, les adeptes français de la doctrine « augustinienne » de l'évêque d'Ypres Jansénius. Le chef de file de ces gallicans et de leur christianisme sévère, l'abbé de Saint-Cyran, fut jeté à la Bastille par le cardinal, prélude à une longue et dure répression d'État du « jansénisme », répression dont la responsabilité sera toujours attribuée par les « bons Français », jansénistes ou non, à l'influence occulte des Jésuites sur les ministres du roi et sur le haut clergé de l'Église de France.

L'*Essay* du P. Binet avait attesté en 1621 la bonne volonté des Jésuites français envers la langue du royaume. Mais les règles du bien dire et du bien louer que le ministère de Richelieu, sur-le-champ ou avec un temps de retard, rendit officielles à Paris dans la décennie 1632-1642, ne purent que jeter un fatal discrédit auprès de la Cour et de la Ville sur un ouvrage dont la langue datait du siècle précédent. Plus directement exposé, parce qu'il blessait beaucoup de monde, le P. Garasse avait été déconcerté quelques années plus tôt de constater que son style pamphlétaire, qu'il croyait être dans la droite ligne française de Rabelais et de la *Satyre Ménippée*, lui était tenu à crime comme une monstruosité

de mauvais goût. Forgeant leur langue et leur prose françaises dans l'imitation d'auteurs de générations précédentes, il était difficile aux jésuites, grands latinistes au cours de leurs longues années d'études, et ne participant ni à la conversation mondaine ni aux changements de mode à la Cour, si indispensables à connaître dans le Paris de Richelieu pour être « de bon air », de ne pas avoir un temps de retard sur une langue littéraire en voie de profonde réforme. Montaigne, dans les *Essais*, ayant eu pour première langue le latin, avait déploré que le français « manquât sous lui », comme un cheval en défaut et incapable de porter loin son cavalier. Binet était au fond de cet avis. Mais Malherbe, Richelieu et les « bons François » étaient bien décidés à faire aller le « cheval » du bon pas.

La France n'était pas encore, en 1632, quand Binet procura une édition augmentée de son *Essay*, une horloge réglée sur l'heure de Paris. Mais elle s'efforçait déjà de ne pas prendre trop de retard. L'*Essay* fut encore réimprimé, lu et goûté en province. Il disparut définitivement de l'étal des libraires en 1659. Sous Louis XIV, la nouvelle génération de jésuites écrivant dans leur propre langue, les Bouhours, les Rapin, les Maimbourg, les Bourdaloue, avait été cruellement éprouvée en 1656-1657 par les élégances assassines des *Provinciales* de Pascal : le « pédantisme » du langage des Jésuites français y était aussi cruellement traité que la « morale relâchée » de leurs casuistes. Binet y était étrillé pour une formule équivoque dont il s'était servi dans l'un de ses ouvrages de spiritualité, *La Marque de la prédestination*. Ce fut le coup de grâce porté à sa réputation posthume. Les « Lettres » satiriques de Pascal étaient écrites dans la langue de Vaugelas et des « honnêtes gens », qui avaient fait fête à une prose aussi élégante et civile que perfide. En 1656-1657, le décalage était devenu plus criant qu'en 1621-1624 entre la prose polie des « bons François » ralliés à l'« honnestereté » et l'archaïsme ou le provincialisme des porte-parole des Jésuites français. Pascal, Antoine Le Maître, Robert Arnauld d'Andilly Silvestre de Sacy, les Messieurs de Port-Royal écrivaient dans la langue épurée et le style « attique » qui avaient la faveur de la Cour et de la Ville, tandis que leurs cibles jésuites restaient plus à l'aise dans la controverse en latin que dans l'art d'intéresser les gens du monde aux difficultés théologiques laissées en suspens par le concile de Trente.

Éclairés par cette nouvelle déconfiture, les écrivains et orateurs jésuites purent et surent sous Louis XIV se mettre à la page de Vaugelas et de l'Académie : quelques-uns même, comme Bouhours et Rapin, allèrent étudier sur les lèvres du « grand monde » le tour agréable et fin qui avait si bien réussi à Port-Royal. L'ancien élève des Petites Écoles de Port-Royal, Jean Racine, ne dédaigna pas de consulter le P. Bouhours, oracle des élégances en matière de bonne langue et de style français, bien que l'Académie française ne l'ait jamais élu. Voltaire restera toujours reconnaissant au P. Porée de lui avoir enseigné à bien écrire en français.

L'*Essay* de leur confrère Binet n'était plus alors pour les Jésuites français qu'un fossile compromettant, dont heureusement personne déjà ne se souvenait plus. Il était déjà archaïsant du vivant de Binet et même dès sa parution en 1621. Pendant qu'il écrivait l'*Essay*, Binet avait-il eu vent de la mode du « choix des

mots » lancée par Malherbe à la Cour et dans les bonnes compagnies parisiennes, visant à décanter la surabondance lexicale et les eaux mêlées du français du XVI^e siècle ? Cette campagne de réforme ne l'a pas enrôlé. Dans l'« Avertissement » à son essai sur la vénerie, il écrit à contretemps :

La Noblesse hardie invente tous les jours des mots nouveaux ; s'ils hantent la Cour, prenez-les, et servez-vous-en, autrement ne le faites pas sans beaucoup de choix et de jugement, car chaque province a ses façons de dire qui ne sont bonnes qu'en leur terroir ; mais à la Cour on s'en moque, et sont censez mots barbares, grossiers et de la vieille chasse des Paladins des Gaules. Ceux que je vous donne sont tous de mise et de bonne guerre.

Ce souci de « peser » au trébuchet de la prudence les néologismes fréquents du vocabulaire de la vénerie est d'une tout autre nature que le principe malherbien de consulter « les crocheteurs du Port-au-foin » ou le critère de Vaugelas de s'en remettre à l'usage de « la plus saine partie de la Cour ». Pour Malherbe et Vaugelas, le tamis de la bonne langue ne se borne pas à éliminer les mots archaïques et les mots de patois, mais aussi les mots spéciaux à une technique, un métier, un sport, qui font obstacle autant à l'euphonie du poème qu'à la facilité et à la clarté de la conversation polie. Or ce sont justement ces mots auxquels le P. Binet est attaché : leur « particularité » ne le gêne pas ; elle entre dans la bigarrure qui sied à la langue vulgaire ; l'orateur doit les regarder comme des cabochons qu'il lui revient, en joaillier de l'éloquence, de sertir à propos dans son discours. Alors que chez Malherbe et dans son sillage, chez les poètes, les orateurs et « les honnestes gens » qui soutiennent sa réforme, prévaut déjà le principe d'amaigrissement élégant du lexique français qui triomphera sous Louis XIV, le principe d'*enrichissement* du français poétique et éloquent, obsession des auteurs du xvi^e siècle, l'emporte toujours chez Binet :

Chaque province a ses termes, chaque année en germe de nouveaux, ceux-cy sont déjà vieux pendant que je les écris et n'y a petit Carabin qui n'en forge quelqu'un et veut bon gré, mal gré, que cela soit bien dit, puisqu'il l'a dit, et faut se battre pour le croire ainsi. De vous dire tout, ce n'est pas mon dessein ; servez-vous de ceux-cy, ajoutez-y-eux des autres, et vous me ferez plaisir, car c'est ce que je pretends que la France soit enrichie de ses thrésors, soit par mes mains, soit par les vostres.

Laxisme lexical qui, à long terme, aura autant nui à Binet que le laxisme moral et théologique dont il sera taxé par Pascal. En fait, l'ingénieux jésuite se bornait à prendre sur lui la conception du « vulgaire illustre » français que se faisaient sous les Valois un Ronsard « enrichissant » de grécismes la langue poétique étroite de Marot, ou un Blaise de Vigenère, grand traducteur des Grecs et des Latins, se proposant d'élargir le lexique et d'amplifier la syntaxe de la prose littéraire française. En 1578, un demi-siècle avant Binet, dans la préface-manifeste de son ambitieuse traduction commentée des *Images ou Tableaux de platte peinture* de Philostrate, œuvre typique de la « deffence et illustration » du vulgaire telle qu'on l'entendait à l'Académie du Palais de Henri 11², Vigenère avait écrit :

Mais pour ce que sont tous mots propres, la plus part tirez des arts mécaniques, des sciences, disciplines, professions et métiers dont ils dépendent, et en particulier affectez à

iceux : il faut estre mediocrement instruit en l'usage et notice de beaucoup de choses, pour rendre et exprimer comme il faut ce qu'il [Philostrate] dict. Cette excroissance et superfluité de paroles [...] ceste longue queue et trainasserie de mots enfleze inutilement a esté mise de moy tout exprez, à ce que parmy une telle copie [*copia* : abondance], la jeunesse puisse choisir et tirer ce qui lui viendra le plus à propos. Tout ainsi que pour faire quelque exquise salade, le Verdurier se pourvoit d'une grande panérée d'herbes, dont il ne veut puis après prendre que l'œil, le plus délicat seulement : le cœur, le brout, et les tendrons ; estant d'ailleurs bien plus aisé et commode de retrencher un habillement par trop ample que d'y adjouter s'il est affamé.

Tel est bien le modèle dont s'est inspiré Étienne Binet, s'adressant aux jeunes jésuites latinistes qui, devant prêcher en français, trouveraient dans son *Essay* le riche et même redondant lexique de mots et d'expressions dans lequel puiser pour filer avec propriété la métaphore, l'exemple, la description, la narration, la digression.

Avant Binet, Vigenère, son modèle pour traduire et surtout pour commenter les « tableaux » de Philostrate avec les mots propres des « arts mécaniques, sciences, disciplines, professions et métiers dont ils dépendent », et notamment celui de la « platte peinture », avait beaucoup emprunté, sans le dire, à l'un de ses plus « riches » prédécesseurs dans l'exercice de la traduction, Antoine du Pinet. Ce pasteur calviniste avait publié à Lyon en 1561 et dédié au roi Charles IX l'une des premières traductions intégrales en langue vulgaire (la première était toscane) de l'encyclopédie en trente-quatre volumes de Pline l'Ancien, l'*Historia naturalis*. Entreprise à tous égards colossale, menée à bien par un prodigieux philologue et lexicographe rabelaisien, « inventant » dans sa propre langue, pour fournir des équivalents aux mots latins techniques, le vocabulaire de la géographie, de la minéralogie, de la botanique, de la zoologie et de plusieurs arts et artisanats, dont la peinture. Ce « Trésor » de la langue française était encore réédité en 1615 et 1622³.

Binet est fidèle à l'idéal de « copie » qui avait poussé au XVI^e siècle le calviniste Pinet comme le catholique Vigenère à remédier à la pauvreté de la langue littéraire française par l'afflux de termes de métier inconnus des clercs ou, à défaut, de néologismes surprenants pour des lecteurs peu lettrés. Les listes de synonymes ou de paronymes, substantifs, adjectifs, expressions verbales, qui abondent dans l'*Essay* s'inspirent aussi de la méthode d'un autre ouvrage classique du xvi^e siècle : les *Épithètes de M. de La Porte, Parisien, livre non seulement utile à ceux qui font profession de poésie, mais fort propre aussi pour illustrer toute autre composition françoise* (1571) ; chaque entrée de ce dictionnaire énumère, en les commentant parfois, toutes les épithètes dont se sont servies les poètes de la Pléiade pour caractériser les qualités d'une même chose ou d'un même être, composant ainsi chaque fois un poème en prose au second degré. Voici, par exemple, l'entrée « Oiseau ou Oisel » :

Leger, emplumé, iasard, cresté, gazouillant, volage, aerin, leurré, plaisir des champs, chaisonnier, vagabond, tresmoussant, simple, libre, joïeux, basvolant, presagieux, mignard, chantre, amoureux, passager, azuré, sautelant, aquatique, ramageux, becqueteur, rongear, peinturé, babillard, goulü, estranger, pinseteux, esmaillé, hoste de l'air, siffleur, desgoisant, futard, perché, timide.

Binet ne s'est pas contenté de cette parataxe. Dans son chapitre « Des oiseaux », les richesses du lexique correspondant à plusieurs espèces d'oiseaux et à plusieurs facettes de leur mode d'être, au lieu d'être juxtaposées, sont serties successivement dans de superbes morceaux de bravoure. En voici un paragraphe :

Chaque oyseau a son ramage à part, et ses cris propres, la Colombe roucoule, le Pigeon caracoule, la Perdrix cacabe, le Corbeau croaille et croasse. On dit du coq coqueliquer, du Coq d'Inde glouglouter, des Poules clocloquer, cracqueter, clouser, du Poulet pepier ou pioller, des Cailles carcailler, du Geay cageoler, du Rossignol gringotter, du Grillon gresillonner, de l'Harondelle gazouiller, du Milan huyr, du Jars jargonner, des Grues cracquer ou trompeter, du Pinçon frigotter, babiller, du Hibou huer, de la Cigale clacqueter, des Huppés pupuler, des Merles siffler, des Perroquets et des Pies causer, des Tourterelles gemir, du Paon on dit qu'il a la tête de serpent, la queue d'un Ange, la voix d'un diable ; de l'Alouette tirelirer, Adieu, Dieu, Adieu. De façon que les uns crient, les autres chantent, ou gémissent, pleurent, caquetent, effrayent, et en cent mille façons de ramage ; le Moineau dit : Pillery.

Avec tout le charme et la succulence de sa langue, l'*Essay* de 1621 n'en est pas moins l'arrière-garde d'une grande bataille déjà livrée, celle de la République française des Lettres du siècle précédent, arrachant le « vulgaire » littéraire français à sa relative pauvreté lexicale. Rivalisant avec le toscan, sans viser encore à se substituer aux élégances et à l'élégance latine, poètes et traducteurs avaient cherché dans les profondeurs orales de la langue, provinciales ou professionnelles, les ressources qui devaient au moins lui permettre de « translater » en vulgaire la richesse lexicale du grec et du latin antiques.

Mais, dans les années 1620-1630, l'heure est venue où les lettres gallicanes s'apprentent au contraire à rejeter la « salade » trop abondante accumulée au cours du xvi^e siècle et à ne retenir de la langue vulgaire que son « œil le plus délicat ». Un autre idéal de la langue du royaume est en voie de s'imposer, accordé à la concentration et à la conversation à Paris, siège d'une autorité royale affermie, d'une aristocratie mondaine rompant avec ses racines provinciales, d'une aristocratie savante jouissant d'une autorité morale européenne, d'une négociation diplomatique dont l'horizon est l'Europe. Le besoin s'est fait sentir d'une langue commune à ces différentes aristocraties réunies dans la même capitale autour d'un pouvoir vigoureux. Cette langue dont les « gens de lettres », et l'Académie qui les consacre dans ce rôle, sont les arbitres ne peut plus avoir pour modèle les richesses lexicales du grec de Pindare ou de l'encyclopédie aristotélicienne, ni celles du latin de Plaute et de l'encyclopédie plinienne, mais la clarté, l'élégance, l'éloquence, l'urbanité de la langue attribuée aux « honnestes gens » de l'âge d'or romain, tels que les décrit Guez de Balzac à l'intention de la marquise de Rambouillet dans la dissertation *De la conversation des Romains* qu'il lui dédie en 1644, deux ans après la mort de Richelieu :

Ils [les magistrats romains] recevaient le soir dans le cabinet les Grâces qu'ils avoient rejeettées le matin dans le Tribunal. Mais les Grâces estant chez eux, elles n'y étoient point affettées ; elles étoient sages et modestes. Elles ne fardoient pas la Majesté. Elles l'ajustoient le moins du monde et l'empeschoient seulement de faire peur.

Ce sont ces Grâces, devenues le liant des compagnies parisiennes de la Régence

et de la Fronde, et le critère de l'adoption des gens de lettres par le public mondain, qui paradoxalement, et à la faveur du génie de Pascal, assurèrent en 1656-1657 la victoire des *Provinciales* et de leur sévère théologie néo-augustinienne de la grâce efficace sur ses victimes, les Jésuites, rejetés par son élégante ironie en français dans le ridicule du pédantisme et les ténèbres de la sophistique morale. L'*Essay* du P. Binet avait jusqu'à cette date-là survécu à son auteur. Il succomba à l'estocade portée par Pascal à une Société de Jésus décidément en porte à faux en terre gallicane.

Un art d'agréer de régent et un art d'émouvoir de prédicateur

Ce n'est pas pourtant que le P. Binet ait omis de mettre de son côté ce que le XVIII^e siècle appellera l'« amabilité », atténuant autant qu'il était en lui ce qu'il y avait effectivement de pédant dans la langue littéraire bigarrée et surabondante du XVI^e siècle dont son *Essay* faisait la roue. La pédagogie des Jésuites en général, et cela dès le siècle précédent – le *Journal de voyage en Italie* de Montaigne l'atteste –, se rendit vite attrayante auprès de l'aristocratie d'épée, et même auprès de l'aristocratie de robe, pour l'aménité de ses régents envers leurs élèves, leur souci de tenir compte du tempérament singulier de chacun et le climat stimulant de compétition joueuse qu'ils savaient créer dans leurs classes. Le contraste était vif avec les épineux cours magistraux dispensés de haut dans les collèges universitaires et les déshonorantes punitions corporelles qui, en guise de pédagogie, y étaient infligées aux enfants. Recteur du collège de Rouen à l'époque où Pierre Corneille y faisait ses études, le P. Binet déploie envers le lecteur idéal de son *Essay*, jeune jésuite frais émoulu du noviciat ou laïc dévot, l'onction qui doit les mettre à l'aise. Pour se concilier la sympathie de son lecteur, il s'adresse volontiers à lui comme à « son amy ». Il lui arrive souvent de jouer l'ignorant, le naïf ou l'enfant pour établir avec lui un climat de complicité confiante et amusante. Il est le premier à s'étonner, à admirer, à s'émouvoir de ce qu'il semble découvrir en même temps que son lecteur.

Ces excellentes tactiques de *captatio benevolentiae* sont néanmoins un peu trop voyantes et insistantes. Elles miment, mais aux frontières de la caricature, la manière familière des *Essais* de Montaigne ou celle de l'*Introduction à la vie dévote* de François de Sales, un ami de Binet et un ancien élève des Pères. Dans cet *Essay* encyclopédique qui se donne lui-même pour un cours de recyclage linguistique à l'usage, notamment, d'apprentis prédicateurs, elles sentent trop le procédé professionnel du régent appliqué à abolir autant que faire se peut la distance entre lui-même et ses élèves afin de les tenir à sa main. Elles cachent mal la condescendance du clerc qui, par devoir d'état, s'oblige à enseigner avec l'enthousiasme qui convient et une virtuosité éblouissante qui n'est qu'un jeu pour lui une langue qui n'est pas vraiment la sienne puisque faite pour et par des

laïcs. Il sait l'importance des « effets de la sympathie ». Mais il lui arrive plus souvent qu'à son tour de manquer de vraie bonhomie à force d'en rajouter dans la bonhomie.

Ce décalage entre l'intention et le résultat dut, il est vrai, échapper à beaucoup de lecteurs contemporains de l'*Essay*. Nous ne le percevons aujourd'hui que pour avoir été gâtés par l'élégante et naturelle familiarité que sait établir avec son correspondant fictif le Pascal des *Provinciales*, ou par l'esprit de conversation que saura faire régner le jésuite Bouhours dans ses *Entretiens d'Ariste et Eugène*, fendant avec l'aisance souveraine du grand nageur les eaux limpides de la langue classique. Binet a eu du moins le mérite de compter parmi les premiers en France à faire de l'*ethos* (l'art de faire naître des émotions douces) le préalable de toute adresse à autrui. Mais on est en droit aussi d'imaginer des lecteurs « bons Français » de 1621, prévenus à tous crins contre la « sophistique » jésuite, et irrités par le patelinage qu'affecte ce professeur d'éloquence française qui croit pouvoir appliquer à ses lecteurs adultes et libres la tactique facile qui lui a réussi avec des enfants ou avec le public captif des messes dominicales. Le porte-à-faux qui a perdu le P. Garasse, le pamphlétaire de la *Doctrin curieuse* qui tempête par écrit contre les « libertins » comme il le ferait en chaire ou derrière un pupitre de collège, affleure aussi souvent dans l'*Essay* du P. Binet, maladroitement amical. On comprend mieux, à le lire, ce que les classiques ont nommé « simplicité », « naturel » et « grâce », ces sommets d'un art de persuader qui sait se faire oublier et qui établit sans la chercher une connivence de sympathie immédiate avec le lecteur, cet ami qui va sans dire.

« René François » veut créer un courant de sympathie et, en même temps, il veut briller, il veut éblouir. Ces deux finalités se heurtent. L'art de nos classiques sera de rendre invisible leur suture. Pour achever d'inspirer confiance, il veut faire croire que sa virtuosité dans l'inventaire et la mise en scène des idiolectes de métier qui pourrait effrayer son lecteur est le fruit d'une expérience directe, voire d'une immersion dans les milieux professionnels où ces idiolectes sont d'usage :

Or mon grand amy, j'ay prins ceste peine là pour vous delivrer de la peine ; j'ay vogué sur mer pour apprendre le pilotage, j'ay tourné la roue pour espier les secrets de l'affinage des pierreries, j'ay visité les boutiques et disputé avec les bons maistres pour apprendre quelque chose que vous puissiez apprendre après moy.

L'abbé Bremond a pris au pied de la lettre cette exagération oratoire et il a cru pouvoir écrire :

Binet n'emprunte pas son érudition à l'autorité des Anciens. Merveilles de la nature, des métiers, des arts, il semble avoir tout observé de ses yeux. Il s'est fait jardinier, médecin, chasseur, astronome, et que sais-je encore ?

Il suffit de lire un peu plus avant l'*Essay* pour y rencontrer, au détour d'une phrase, un démenti qui va bien au-delà du chapitre où il figure, chapitre qui porte au surplus un titre enchanteur : « La chasse gracieuse d'un lièvre charmé ». Il s'agit de l'un des genres de ce sport aristocratique, la chasse, qu'un ecclésiastique ne saurait pratiquer et dont Binet avoue :

Pour moy, je ne l'ay veu que par les aureilles, car ma chasse est plus des Livres que des lièvres, si voudrais-je l'avoir veu pour vous en donner des nouvelles.

La littérature cynégétique en langue vulgaire est en effet assez abondante depuis le Moyen Âge pour que Binet n'ait eu aucune peine à écrire, sans quitter la bibliothèque, les trois chapitres qu'il consacre à la langue spéciale du divertissement favori des gentilshommes français. Il est probable que de nombreux autres chapitres de l'*Essay* aient été composés à partir de sources livresques et doivent beaucoup à l'« autorité » d'Antoine du Pinet, traducteur de Pline, à celle de Blaise de Vigenère, traducteur et abondant commentateur de Philostrate, et à la « copie » des poètes encyclopédiques du XVI^e siècle, un Du Bartas, un Lefèvre de La Boderie.

Professeur érudit, dont l'invention doit beaucoup plus aux livres qu'à ses improbables voyages ou enquêtes d'ethnolinguiste amateur, le P. Binet est aussi et d'abord pédagogue des futurs prédicateurs jésuites en langue vulgaire. C'est pour eux qu'il compose des « morceaux de bravoure » incrustés de termes de métier par définition étrangers à un humaniste et à un théologien : vénerie, zoologie, navigation, art militaire, joaillerie, orfèvrerie, numismatique, art floral, jardinage, oénologie, imprimerie, peinture, broderie, art du blason, art du verrier, médecine, architecture, menuiserie, mathématiques, chicane, musique instrumentale et vocale ; le prédicateur, s'adressant à un public mêlé de gentilshommes et de gens de métier, pourra réemployer ces morceaux tout prêts sans risque de faire sourire d'une discordance entre les mots et les choses, et avec toutes chances de délecter des laïcs retrouvant dans le prêche du dimanche leur univers familier.

Il n'est pas surprenant que parmi toutes les spécialités professionnelles dont Binet propose un florilège lexical figure, comme en abyme, un court traité de rhétorique à l'usage du prédicateur en langue vulgaire, s'adressant à un public laïc peu lettré et de professions diverses. Ce chapitre s'intitule « Enrichissemens de l'Éloquence ». Il fait un bref pendant, en langue vulgaire, aux longs chapitres techniques en latin consacrés au *pathos* oratoire par un jésuite français contemporain du P. Binet, le P. Nicolas Caussin, dans ses *Eloquentiae sacrae et humanae parallela* publiés deux ans plus tôt, en 1619. Il tient compte des prodigieux travaux érudits d'un autre jésuite français, le P. Louis de Cressolles, historien des deux époques de la sophistique grecque, dans son *Theatrum veterum rhetorum* et « Quintilien français » de l'action oratoire dans ses *Vacationes autumnales*, deux monuments publiés la même année à Paris en 1620. Les jésuites français de cette génération, entre autres compétences, se sont donné celle de maîtres en profondeur de l'*ars rhetorica* des Grecs et des Romains que les Pères de l'Église, à commencer par Augustin, n'avaient pas dédaigné de mettre au service de la foi catholique et de la cohésion de son corps mystique. L'*Essay* en langue vulgaire du P. Binet a l'immense mérite de transposer la science des orateurs au service de l'éloquence sacrée française et, par dérivation, sur la longue durée, de la littérature française laïque. La France, le royaume « franc », donc par définition étranger aux artifices du langage, royaume de juristes, d'érudits et de poètes, non de rhéteurs, et néanmoins royaume littéraire, aura fait payer très cher à ses

Jésuites de lui avoir enseigné la rhétorique classique qu'elle a toujours prétendu ignorer ou mépriser.

Comme le P. Caussin, le P. Binet avise le prédicateur s'adressant au grand public d'Église de ne pas économiser les figures pathétiques qui dramatisent l'homélie ou le sermon et qui créent un lien affectif poignant entre l'orateur sacré et les fidèles qui l'écoutent. Pour chacune de ces figures « relevées et esclatantes » appropriées au *pathos* (l'art de faire naître les émotions puissantes), Binet propose à titre d'exemple des morceaux tout faits. Rhétorique à gros grains, certes, *vulgarisée* et, comme telle, prêtant à rire aujourd'hui, et à sans doute à s'indigner pour les lecteurs « bons François » du XVII^e siècle. Reste que Binet (après Caussin) est en train de révéler que le français est lui aussi capable de ces puissantes figures pathétiques et énergiques dont un Du Vair, admirateur pourtant de Cicéron et de Démosthène, ne se servait qu'avec timidité : il se gardait aussi de les nommer et de les analyser, ce qu'au fond lui reprochait son admirateur Jean Godard. Or cet art de remuer chez l'auditeur, ou chez le lecteur, des émotions ardentes, il n'appartenait en propre ni aux seuls Jésuites, comme ont voulu le faire croire leurs ennemis, ni même à la seule éloquence sacrée : chacune des figures que décrit Binet sera mise en œuvre non seulement par Bossuet, universellement admiré, mais par l'éloquence « humaine » des personnages de Corneille et de Racine, par celle du Rousseau des *Discours* et des lettres de *La Nouvelle Héloïse*, et on les retrouvera fonctionnant à plein rendement dans la poésie de Victor Hugo, en dépit de la *Guerre à la rhétorique* déclarée par le grand poète romantique. La répulsion exprimée par le célèbre « Hugo, hélas » de Gide envers cette industrie du *pathos* n'était pas nouvelle, elle non plus : les « honnestes gens », « bons Français » antijésuites ou non, qui ont lu à leur époque ces « enrichissemens » de Binet ou qui ont subi nombre de sermons « enrichis » de la sorte ont réagi comme Gide et souhaité que ces grosses ficelles émotionnelles de l'éloquence publique, politique ou sacrée, soient rigoureusement exclues des belles-lettres. Ils auraient voulu – et leur vœu a été presque comblé au XVIII^e siècle – que la littérature, prose et poésie, n'accorde droit de cité qu'à l'*ethos* de la conversation polie, animée sans doute, mais censurant toute véhémence, tout sublime. La génération de Racine et de Bossuet a dû tenir compte de cette allergie de civilisés, même lorsqu'elle s'est refusée à castrer la littérature de ses puissances pathétiques. Si le jeune Bossuet put *essayer* l'éloquence sacrée de son Carême du Louvre sur le public raffiné de l'hôtel de Rambouillet, c'est qu'il avait dosé exactement ses figures pathétiques pour qu'elles *passent* l'épreuve d'un tel public. Conciliation de haute école, réservée aux artistes suprêmes. Art populaire par définition et par vocation, le tout-venant de l'éloquence de la chaire sera toujours cruellement traité par les moralistes classiques.

Ignorant les exigences des *happy few*, Binet ne dose pas. Il énumère et illustre tour à tour, dans leur crudité élémentaire, les différentes figures du *pathos* que recèlent les langues classiques, que leurs artistes de la parole ont exploitées et que leurs rhéteurs ont définies et classées. Il importe au prédicateur de s'en servir abondamment s'il veut exercer avec empire son ministère de religion.

D'abord, la « Prosopopée », qui prête la parole aux absents, aux morts, au Ciel et aux éléments silencieux, aux diables, aux damnés, à Dieu, à l'ange gardien, aux saints, aux sages de l'Antiquité faisant honte aux vices des chrétiens, aux martyrs, aux jeunes vierges qui s'indignent de la tiédeur des uns, des ardeurs lubriques des autres. Figure facile, grossière ? Figure vulgaire, ou bien sublime quand un Bossuet, un Chateaubriand la font gronder d'outre-tombe, ressuscitant des voix disparues. Puis l'« Hypotypose », qui met « sous les yeux » du public une tempête et un naufrage, le portrait vivant des passions violentes, le spectacle déchirant d'une vierge exposée sur le bûcher, d'un homme agonisant, d'une « personne repentie, en larmes, se martyrisant de coups », et arrachant aux rochers des larmes d'attendrissement. Que serait l'art littéraire sans cette puissance dont dispose le langage de « transporter » dans les tempêtes morales ?

Puis encore la « Suspension des esprits », qui retarde et fait pressentir de proche en proche la révélation d'un crime ou d'un blasphème dans toute leur étendue inouïe ou qui, au contraire, réduit peu à peu à rien ce que l'on avait pris d'abord pour une énormité ; c'est elle qui fait feindre longuement l'hésitation avant de conclure et de trancher ou qui fait s'en remettre au public pour mieux le rallier. Suspension, prenant forme d'apostrophe, la célèbre question de Bossuet dans son *Sermon sur la mort* : « Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la Cour, et des yeux si délicats ne seront-ils point offensés par un objet si funèbre ? » Suspens, le principe vital du récit romanesque. Puis les « interrogations pleines d'énergie » : « Adresser aux trespassez ou damnez sa parole : Où sont maintenant ces délices... ? Où ces robes brochées d'or... ? Où ces espérances, ces desseins... ? » Canevas d'apprenti chez Binet, chef-d'œuvre chez Bossuet : « Qu'est-ce que cent ans, qu'est-ce que mille ans, puisqu'un seul moment les efface ? » Sur le même canevas, Rousseau imaginera ses questions adressées au consul romain Fabricius, Chateaubriand son invocation sans réponse adressée au héros spartiate Léonidas.

Autres figures pathétiques, pour lesquelles Binet propose des esquisses : « Pour esmouvoir à pitié » : « Las, hélas, Seigneur, et contre qui roidissez-vous vos bras tout-puissants ? Allumez-vous vos foudres pour si peu de chose ? » ; « Par dépit, en menaçant » : « Jusques à quand misérable, jusques à quand abuserez-vous de la patience de Dieu et mesurerez-vous de sa toute bonté ? » ; « En désespéré » : « Vivre ? et à quoi faire vivre si je meurs cent fois l'heure ? mourir ? Et pourquoi non si la vie est plus barbare et meurtrière que la mort ?... » ; « Pour fléchir et mouvoir à pitié les Saints et les hommes » : « Quoy, nous refuserez-vous cela ? et qui trouverez-vous qui vous honore ? et qui sera celui qui vous dresse des Autels et des Églises si vous nous abandonnez ?... » ; « Desdaignant quelque mal » : « Ah ! malheur, et à quoi est-ce, et à quel précipice ne poussez-vous ceux qui vous aiment, maudite avarice ?... »

De la boîte à outils de l'orateur, abondante, mais somme toute limitée, Binet extrait les « Apostrophes bien enchâssées qui sont toutes-puissantes », adressées aux choses insensibles, tombeaux, reliques, aux outils et instruments des bourreaux qui martyrisaient les saints, aux lois sacrées, livres divins, saints

conciles, divins oracles, aux grands absents dont l'orateur n'est qu'un indigne substitut, « Saint Étienne qui fendiez les cœurs en prêchant », « aux Saints de Paradis, aux damnez, aux morts nez et sans Baptême, à ceux du Purgatoire, aux forêts et hermitages détenteurs des secrètes méditations de Jean Baptiste, ou gémissements des damnez adressés aux Saints ». Éliminant la plupart de ce fatras, Bossuet apostrophera directement la mort : « Ô mort, nous te rendrons grâce des lumières que tu répands sur notre ignorance ; toi seule nous convaincs de notre bassesse, toi seule nous fais connaître nostre dignité. »

Dans les « Enrichissements de l'éloquence » se propose ensuite l'« Éthopée, qui pare le corps et l'âme de sa parure et façons de faire » : « Il faut narrer l'estat de l'affaire ou l'humeur, et le naturel de la personne, et comme avec un pinceau le naïfver et tracer pour gagner et mouvoir l'Auditeur. Le voulez-vous voir, Messieurs ? Ce petit enfant estoit affublé d'une rude haire et d'une peau de chameau [...]. Vois-le-là ce Caïn, avec un visage farouche, fronçant le sourcil, roulant felonement ces yeux de bourreau qui ne regardent que pour massacrer [...]. Un yvrogne : Avez-vous jamais vu un homme plein de vin [...] ? Un martyr : Ah que je meurs et que le cœur me crève, quand mon esprit me ramentoit la contenance angélique de sainte Agnès !... » L'écrivain, comme l'orateur, est par vocation un portraitiste et ses portraits de caractères ou de passions, en situation, peuvent faire réagir l'auditeur ou le lecteur aussi vivement que s'il voyait le personnage interprété sur la scène par un acteur. Grand portraitiste, Bossuet n'en excommuniera pas moins l'art de l'acteur, qu'il avait pratiqué chez les Jésuites.

Autres techniques du *pathos* : la « Feinte de silence », qui laisse l'auditeur imaginer lui-même l'indicible, l'abîme d'horreur des vices qui damnent et la sublime altitude des vertus des saints ; « l'Indulgence et choix qu'on donne à l'Auditeur », figure particulièrement propice à faire détester Calvin et l'hérésie calviniste, cités avec une feinte approbation pour susciter une réprobation plus vive : Pascal aura adroitement recours à cette figure dans les *Provinciales* contre les Jésuites qu'il fait comparaître et dont il feint d'abord de respecter l'ingéniosité ; la « Production de tesmoins et Autoritez », toujours célébrés comme des « bouches d'or » avant d'être cités ; l'« Ironie, pour éluder vivement ce qu'on oppose » : « Pauvre Augustin, miserable Hierosme, ô le malotru Grégoire le Grand et les autres qui se sont gesnez pour entendre la Sainte Escriture, là où ces Messieurs, ces femmelettes, ces frippiers et mareschaux entendent tout parfaitement, voire mesme sans avoir estudié, possible sans sçavoir lire. Ah ! peines mal employées, ah ! sueurs bien inutilement escoulées ! » ; l'« Exécration » : « Dieu vous abysme, et vous encoffre ès enfers éternellement ! tant estes-vous cruelle, volupté maudite, et destestable ! » ; l'« Exclamation vigoureuse » : « Ô temps ! lie des temps ! Ô mœurs desbordées et dissolues ! et en quel pays sommes-nous ? L'Église le void, la noblesse en est alarmée, les savants ne crient d'autres choses, et nonobstant, tout s'en va de mal en pis ! » ; l'« Excuse ou repentance » : « Aidez-moi, Messieurs, et secourez-moy en ceste matière, il ne m'est pas possible d'en sortir, je m'envelopperay en ce labyrinthe si vos faveurs et assistance ne me donnent courage et me soulagent par leur bienveillance » ; le « Souhait et sainte Prière » :

« Pleut à Dieu, MM., mais disons-le tous et disons-le de cœur, et disons-le cent et cent fois le jour ; Pleut à Dieu que nous eussions le cœur fait comme nostre créance, la langue comme le cœur, la main et l'œuvre, comme la langue et la parole ! » ; et enfin les « Transitions » : « Vous m'attendez, je m'en apperçoy à vostre visage, au discours que j'ay promis de etc. Or allons, puisque vous le commandez, votre bonté me servira de pole et de guide ».

Cette collection d'« enrichissemens de l'éloquence » orale n'était pas au programme des « illustateurs » de la langue vulgaire du XVI^e siècle. Son répertoire a inspiré les effets recherchés chaque dimanche en chaire par les prédicateurs dans d'innombrables églises et chapelles de France, jusqu'au règne de Louis XIV. Il avait tout pour écœurer les précieuses et le « monde » de la « conversation civile » parisienne, alors qu'un Bossuet, un Bourdaloue, qui se servent des mêmes outils avec tact, sauront les bouleverser, et le grand public suivra. Le « Messieurs », invoqué souvent par le prédicateur que suppose Binet, confond tous les publics et n'en privilégie aucun : le public de paysans et de hobereaux des « missions » où les Jésuites excellaient, et le public urbain, au premier rang duquel figuraient des nobles d'épée et de robe, faisant partie ou non des congrégations laïques de Messieurs dirigées par un jésuite. Le *pathos* des disciples ecclésiastiques de Binet s'adresse à tous les fidèles, il est essentiellement démocratique, voire populiste, comme les passions humaines, comme la langue vulgaire elle-même, telle que la comprend Binet dans *l'Essay*. Or le type d'« honneste homme » tel qu'il est en train, en 1621, de mûrir à Paris, dans la Cour et dans les « bonnes compagnies », veut bien se connaître pétri de l'universel amour-propre humain, trop humain, il ne condescend pas à ses manifestations passionnelles et vulgaires et il consent encore moins à y être instamment invité. La démocratie aristocratique que crée le « monde » parisien, comme celle que crée la République des Lettres, est incompatible avec la démocratie du « peuple de Dieu » telle que la conçoit Binet régent et prédicateur, démocratie d'autant plus « populaire » qu'elle réunit et maintient en elle, avec la hiérarchie des rangs et de la naissance, l'extrême diversité des professions et des degrés de culture ou d'inculture qui compose le royaume de France. En religion, beaucoup des plus « honnestes gens » pencheront avec Pascal vers Port-Royal, havre d'une piété sobre, d'une morale grave, d'une langue et d'un style français simples et purs. En littérature, ils préféreront, à tous les effets émotionnels, les contraintes imposées par les convenances. Alors que l'oralité sacrée selon Binet, cette condescendance de clerc latiniste et lettré envers le peuple des laïcs, veut ignorer la distance que l'« honneste homme » souhaite établir entre ses manières, son goût, son langage civil et religieux et ceux du vulgaire, facilement peut-être, mais profondément ému.

La religion de tous : « Coeli et terra
enarrant gloriam Dei »

Rien ne scandalisera davantage les Jésuites français que l'audace jugée impie avec laquelle Port-Royal, bénéficiant de la plume élégante de Pascal, avait porté en langue vulgaire, devant le tribunal profane du « monde » laïc, un différend théologique jugé insoluble par le concile de Trente et qui aurait dû rester enfermé dans le silence ou bien confiné dans l'argumentation entre clercs catholiques experts en latin et en théologie. Parmi les techniques du *pathos* énumérées par Binet, la figure de « silence » permet au prédicateur, content de conforter chez le peuple des fidèles une orthodoxie unanime, de laisser les mystères demeurer des mystères. La prédication, genre oral et public, n'est pas le lieu du débat théologique, ni avec les réformés, condamnés par principe à l'erreur, ni, à plus forte raison, avec des théologiens catholiques de sentiment différent. Elle a pour fin de souder dans la même ferveur, autour de la même foi et des mêmes « lieux communs » élémentaires et naturels du catholicisme, le peuple hiérarchisé et divers des fidèles laïcs. Tout « Messieurs » qu'ils peuvent être, ces fidèles laïcs n'ont vocation ni au séminaire, ni à la faculté de théologie, ni aux débats des colloques et des conciles. De cette religion pour tous, appropriée aux laïcs, mais que jugent populaire et extérieure les archéolâtres augustinistes de Port-Royal et les gens du monde de goût difficile, l'*Essay* d'Étienne Binet, dans la diversité apparemment capricieuse de ses chapitres, donne une idée vigoureuse et cohérente. Du peuple de laïcs catholiques qu'il revient à cette religion de souder en communauté, Binet offre aussi un vaste portrait (ou « éthopée ») stylisé et daté, sans doute, mais savoureux, vraisemblable et fécond. Embrassant et dépassant son chapitre sur les « passions », l'*Essay* laisse transparaître une « rhétorique profonde » quasi claudélienne, transportant le visible et le charnel à ses fins invisibles, le multiple profane à son origine et à sa fin unique, le divin.

Le public auquel se réfère Binet est essentiellement pluriel. À travers ses chapitres liminaires sur le lexique savoureux de la vénerie et de la fauconnerie françaises, mais aussi d'autres chapitres épars et non moins colorés sur la guerre, la marine, le tirage des armes, l'artillerie, le duel à cheval, les armoiries, à tout seigneur tout honneur, Binet a composé une anthologie des diverses langues d'une noblesse d'épée française encore proche du peuple des paysans et des artisans. Plus brièvement, dans le chapitre « Le stile du Palais », surgit aux détours du « labyrinthe » de l'âpre langage technique de la chicane, étranger à toute éloquence, idiolecte de spécialistes étroits, une image convaincante du monde robin français, gardien du droit féodal, avec ses grands magistrats, ses avocats, mais aussi et surtout la foule de ses petits notaires et de ses solliciteurs crottés. Racine sera plus féroce dans *Les Plaideurs*. Un chapitre de l'*Essay* est consacré à la corporation des médecins et à un florilège du langage, « naïvement » représenté, de leur profession, « riche carrière » de mots rares tirés de leur pharmacie ou de leur nosologie. Molière tournera au comique noir ce lexique professionnel. Le monde agricole est évoqué à travers le vocabulaire du jardinage, du blé, du vin. Le monde artisanal se montre dans toute la variété de ses professions dans les chapitres sur le lexique de l'orfèvrerie, de la frappe de la monnaie, de l'imprimerie, de la peinture et de la broderie, de la fabrication du papier et du

verre, de la teinture, de l'architecture, de la sculpture, de la menuiserie, de la musique. Toute une « comédie aux cent actes divers » de l'ancienne France des métiers.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert a imaginé un couple mélancolique d'encyclopédistes du poncif. Binet est leur précurseur, mais sans mélancolie ni vertige. Le lieu commun est à ses yeux le pont qui réunit l'orateur à son public et non le mur que l'écrivain doit détruire pour se révéler à son lecteur. À l'usage de son prédicateur « ne se piquant de rien », mais qui doit être préparé à parler de tout, le lexicographe a pris un soin particulier de répertorier le langage d'atelier des peintres et sculpteurs, et l'orateur les poncifs favoris de l'éloge qui ont cours dans un autre milieu spécialisé, celui des amateurs de peinture et de sculpture. Premiers pas, à cette date, d'une littérature d'art française. Pour la sculpture, Binet se contente de citer expressément des extraits des descriptions du Grec Callistrate, traduites par Vigenère à la suite de son Philostrate ; on y retrouve les mêmes lieux de l'éloge que dans les épigrammes descriptives de l'*Anthologie grecque*. Mais pour les amateurs de peinture il semble bien avoir recueilli lui-même des formules qui n'ont pas vieilli :

Cela n'est pas peinture, mais nature et ces personnages-là regardent tous ceux qui les regardent, mais d'une œillade si naïve, que vous jureriez qu'ils sont en vie.

Comment est-il possible que le pinceau ait couché tant de douceurs sous des traits si rudes, sous des couleurs si dures, et que parmi tant de nonchalance, on ait caché tant d'attraits ?

De ces séjours successifs du lecteur dans les divers milieux professionnels français se dégage le portrait multiple d'une communauté extrêmement compartimentée, chacune réfléchie dans une facette du miroir que lui tend Binet, avec son vocabulaire propre et les saveurs très différentes de ses vocables. L'ordre abstrait d'un dictionnaire aurait effacé cette pluralité. Il revient à l'orateur de la reconnaître pour mieux la reconduire à l'unité chorale que le discours religieux, qui s'adresse à tous, a la tâche de créer et recréer. Les derniers chapitres de l'*Essay* (parmi lesquels figure le générique des « passions » oratoires) sont consacrés aux moyens de faire converger dans un même enthousiasme un public de fidèles aussi disparates, mais tous humains et fidèles de la même religion. Les chapitres sur la musique et sur la voix sont en fait métaphoriques, ils célèbrent des pouvoirs harmoniques d'Orphée, que les Anciens montraient capable de faire des fauves eux-mêmes une communauté paisible, et décrivent les arpèges du rossignol, dont la voix sait jouer de toute l'étendue émotive des sons et des tons : deux figures de l'orateur sacré et de son art apostolique de réunir et de rassembler le divers. Le « liant » le plus universel et puissant, depuis le plus bas jusqu'au plus haut de l'échelle des êtres, c'est la voix :

Comment est-il possible qu'un morceau de chair dans un trou avec des osselez rangez, qui est le tuyau et hautbois de la nature, face sortir si grande variété de voix, et si aisément, que les petits enfants y sont maîtres ? que dy-je les enfants, les bestes mesmes se servent de la voix comme du Calepin de leurs imaginations, car la voix est leur parole, avec laquelle ils montrent à tous, tout ce que leur imagination leur grave dans la teste. Il faut bien que ce soit Dieu ou la

nature qui montre ce qu'elle sait faire, car si elle veut joüer des orgues, le nez luy sert de tuyaux, les dents de soupapes, les langues de main, les poulmons de soufflets et d'un rien fait tout ce qu'elle veut ; je pense que c'est de ces vents icy que dit David, *Quid educit ventos de thesauris suis*, c'est-à-dire tirez du cœur et des poulmons, qui sont les coffres des finances de la nature. Ne vous estonnez pas maintenant si S. Jean Baptiste s'appelle la voix de l'Église et de Jésus-Christ, car il ne pouvoit dire chose plus excellente.

S'élevant des profondeurs de Dieu et de la nature, la voix multiple, commune à tous les êtres vivants mais reconduite à sa source divine dans la bouche de Jean-Baptiste, le dernier des prophètes, le premier des apôtres, le modèle des orateurs sacrés, a la puissance d'élever l'esprit et l'imagination des hommes à ce qui les réunit en société, dans la même admiration de Dieu et la même foi. Binet a écarté de la prédication les arguments métaphysiques et les disputes scolastiques sur les points difficiles réservés aux théologiens, les « choses cachées ». Il a recentré sa rhétorique profonde sur les grands lieux communs qui tombent sous le sens de tous et qui sont propres à réunir dans la même communion religieuse le public socialement et moralement le plus disparate.

Le premier de tous, c'est l'homme lui-même, dans son idéalité et généralité, résumant dans son corps « les plus éminentes perfections de l'Univers », et dont l'esprit et l'âme sont image et « épitomé des grandeurs de Dieu et des Anges ». L'« anatomie » et l'« économie » de ce microcosme qui commence, enfant, comme un « criminel de nature », qui concentre, adulte, toutes les passions des fauves, qui finit en charogne et qui, cependant, par son esprit, peut s'élever à la vie des anges, conduit Binet à s'exclamer : « L'homme à l'homme, c'est un loup-garou, l'homme à l'homme est un petit Dieu, selon qu'il se comporte. » Miracle dont l'orateur sacré, comme le peintre, doit savoir faire admirer les incompréhensibles et extrêmes contradictions, tout en lui faisant reconnaître, dans les « artifices » dont il est l'inventeur, le génie dont le Créateur l'a pourvu à l'origine et que le péché originel n'a pas éteint.

L'autre grand « lieu commun » inépuisable où tous les fidèles peuvent communier dans la parole de l'orateur sacré, ce sont les « merveilles de la nature ». Binet consacre un chapitre entier à « la plus belle conquête de l'homme, le Cheval », dont il explore et nomme les parties, les races, les techniques de domptage, les disciplines d'équitation, avant d'en proposer dans un superbe morceau de bravoure une représentation à la fois sensible et idéale :

C'est en tout ce qui sort de sa main que Dieu se montre Dieu, mais en quelques choses, il semble qu'il ait pris son plus particulier plaisir de montrer sa puissance. Laissons les choses cachées, amusons-nous à contempler ce que nous manions tous les jours, y a-t-il chose plus admirable qu'un beau Cheval de service, accomply dans ses perfections. Que sçauroit choisir l'œil de plus beau en ce parterre du monde qu'un beau Genet, ou autre ayant la corne lissée et noirastre, haute, arrondie, bien creusée, ses paturons (c'est-à-dire poplites, ce qui est derrière le genou, où il se plie, *suffrax*) courts, entre-droits et courbes ou lunez, ses bras secs, nerveux, ses genoux descharnés et bien emboîtez, la jambe d'un beau Cerf, sa poitrine large et bien ouverte, l'eschine grasse, double et tremblante, la croupe large, le corsage long et haut, les flancs bien unis, le manteau bayardant, le col d'une moyenne arcade, mais non trop voûté, revestu d'une grande perruque flottante en l'air et crespelüe, la queue jusqu'à la terre bien espesse, le front ayant la peau cousue sur les yeux gros et estincelans, la bouche grande escumeuse, les nazeaux

ouverts et qui ronflent, l'estoille au front, deux balzans aux jambes, ayant son courage en fleur, et l'âge de sept ans, mettez-moi un Escuyer qui le manie comme il faut, y a-t-il pareil plaisir au monde ?

L'eau « transparente » et « pure » de la prose classique ne saura plus faire voir de cette façon succulente et charnelle ce que quiconque alors, amoureux des chevaux, et ils étaient légion, pouvait reconnaître et goûter d'expérience. Binet n'hésite pas à citer longuement le fragment de Du Bartas dont il s'est inspiré et qui montre Caïn aux prises avec le premier cheval dompté par l'homme. Il aurait goûté la splendeur des chevaux peints à fresque par Jules Romain au palais du Te de Mantoue, ou de ceux qu'a exaltés le pinceau de Rubens et de Vélasquez. Il veut répandre, comme ces peintres, une foi qui s'enracine catholiquement dans les beautés du monde créé.

Changeant radicalement d'échelle, il dit les singularités du moucheron, l'industrie des abeilles et l'intelligence de leur royaume, il sait aussi enthousiasmer pour les métamorphoses merveilleuses et le haut artisanat naturel du minuscule ver à soie. Mais, par une progression insensible, il s'élève dans les derniers chapitres de la Terre au Ciel, aux Éléments constitutifs du Cosmos divin, préludant, par-delà Bossuet et Bourdaloue, à la grande aventure inaugurée par Fénelon de l'éloquence sacrée et des belles-lettres profanes du siècle des Lumières : la représentation des « harmonies » et des « spectacles » de la nature, preuves expérimentales de l'existence de Dieu. Il conclut sur deux poèmes en prose, qui sont aussi des prières de louange pour deux « merveilles » répandant sur la terre les irisations du ciel. L'un est dédié à « la Rosée », dont Dieu s'est dit lui-même le « Père », « *qui genuit stillas roris et qui est Pater pluviae* » (Job, 38) :

Vous diriez qu'il ayt envie de dire, qu'il n'y a rien qui représente mieux la divine génération du Fils, lequel est engendré du Père par son entendement, duquel, comme d'une nuée féconde se distille la divine Rosée du verbe, *fluat ut ros, verbum meum* ; voire mesme l'incarnation semble le tout semblable, car le Soleil de la divinité, uny à la petite vapeur de nostre pauvre mortalité, a fait ce divin parterre de Jésus Christ, et le beau Paradis de l'Église, née de la rosée qui sortit des cinq playes de cette nuée suspendue en l'air, et dans l'arbre de la Croix, aussi le Soleil comme Pere, marie le rayon, son Fils, avec la petite vapeur virgineale d'où sort la Rosée qui est comme le petit Messie de la nature et rend le Purgatoire de notre monde comme un Paradis de delices. N'est-ce pas la Rosée qui tombant dans nos jardins les emperle de mille pierreries musquées ? Icy elle fait la rose, là les fleurs de lys, là-bas les tulipes, autre part les violettes, et cent mille autres fleurettes [...].

Cette rosée répand la généreuse grâce « suffisante » du molinisme, elle ignore la grâce étroitement « efficace » et avare de l'augustinisme de Port-Royal. Littérairement, elle va connaître en France une longue éclipse. Il en sera de même pour l'« Arc en ciel », merveilleuse et mystérieuse conjonction d'impalpable rosée des « tapisseries de la terre » et des lointaines constellations célestes. Sa célébration sert de péroration et oraison de louanges à Dieu qui termine l'*Essay* en beauté :

Bon Dieu ! quel brave rien, qui est toutes choses ! Voyez sa figure, ne diriez-vous pas que c'est non pas le pont au Change de Paris, mais le pont aux Anes du Paradis, tout éclatant d'orfèvrerie celeste ? On disoit autrefois que le chemin S. Jacques ou le grand chemin de lait

qui paroist au Ciel, c'estoit le chemin des Dieux, lorsqu'ils alloient au consistoire de Jupiter, mais cela n'est que sable ; bien veux-je croire que s'il y avoit quelque chemin ordinaire par lequel les Anges descendent en terre, et les hommes montent au ciel, on n'en trouveroit de plus beau que ce pont tapissé tousjours, et tousjours ennobli de tant de belles pierreries. Aussi Dieu le prise autant que creature du monde corporel, car s'il se met en son lit de Justice, et au trône de sa gloire, Ezéchiel qui l'a veu dit qu'il se pare de cet arc en Ciel, *et Iris erat in circuitu etc.*, s'il veut haut-loüer la beauté de l'humanité de son Fils, il l'appelle dans les Psaumes un Arc en Ciel, *Thronus ejus sicut etc. et testis in coelo fidelis*, c'est à dire Iris ; s'il veut piaffer et faire monstre de ses plus rares thresors, il ne desploye autre piece que ceste-cy, *Magnificentia ejus et virtus ejus in nubibus*. Sa couronne impériale et sa mitre à triple couronne, c'est ce mesme arc, *Iris in capite ejus*, dit S. Jean. Tu as donc raison Salomon, lorsque tu l'appelles le chef-d'œuvre de Dieu, le trésor de la nature, le riche baudrier de l'Univers, la sainte cataracte des divines influences, le chapeau de fleurs du gay Printemps, le diadème de ce bas monde. Dieu y prend un si grand plaisir que lorsqu'il est au plus haut point de sa juste cholere, s'il y jette un coup d'œil, aussitôt il s'apaise.

Iris était la déesse antique de l'arc-en-ciel, l'équivalent auprès de Junon de Mercure, messenger de Jupiter entre le ciel et la terre. Les mille couleurs de ses ailes de paon attestaient son souci de n'apporter que de bonnes nouvelles. Elle les présentait avec une corbeille printanière de fleurs, de fruits et de feuillages. L'arc-en-ciel du P. Binet est le symbole de la réconciliation du royaume de France avec son Dieu et de l'éloquence sacrée appelée à conforter cette unité religieuse retrouvée. Plus généralement, l'évocation de cette « merveille de nature » rappelle que l'étonnement devant les phénomènes cosmiques est la racine du sentiment religieux et que cette admiration demeure l'argument le plus puissant, le plus élémentaire, le plus universel de l'apologétique chrétienne. Il faudra attendre le Fénelon de la *Démonstration de l'existence de Dieu*, publiée en 1718, et sa première partie, « L'Art de Nature », avec ses chapitres, « Preuves de l'existence de Dieu tirées de l'aspect général de l'univers » et « tirées de la considération des principales merveilles de la nature », pour que reparte en France par vagues successives l'apologétique et la rhétorique du *Coeli et terra enarrant gloria Dei* dont les Jésuites de l'« humanisme dévot » avaient fait l'argument suprême de la chaire sacrée. Buffon, Bernardin de Saint-Pierre, les poètes des *Saisons*, des *Mois*, des *Jardins* s'engouffreront dans ce sillage.

Un écrivain jésuite censuré et réhabilité

Il fallut attendre le XIX^e siècle romantique, le *Tableau de la littérature française du XV^e siècle* de Sainte-Beuve, et surtout les études publiées en 1834-1835 par Théophile Gautier, puis réunies en 1844 sous le titre *Les Grotesques*, pour que commençât, non sans de très vives résistances, une réhabilitation de plusieurs poètes et écrivains « préclassiques » rejetés aux oubliettes par l'« Enfin Malherbe vint » de Boileau. Mais, même alors, le jésuite Binet et son *Essay* ne bénéficièrent pas de la brillante lumière projetée par Gautier sur les « Jeune France » du règne de Louis XIII, les Théophile, les Saint-Amant, les Tristan. Beaucoup plus timide

qu'il ne le croyait lui-même, le XIX^e siècle romantique, historiciste et de surcroît antijésuite, laissa donc l'*Essay* sur les rayons les plus poudreux des bibliothèques. *Habent sua fata libelli*. Or voici qu'en 1902 la jeune *Revue d'histoire littéraire de la France*, fondée par Gustave Lanson, publie une courte note de Paul Godefroy intitulée : « Étienne Binet et ses *Merveilles de Nature* », où l'on trouve la première description critique, vive et juste, illustrée par de nombreuses citations bien choisies, du chef-d'œuvre de l'écrivain jésuite. Paul Godefroy s'y interrogeait hardiment sur les raisons de l'oubli total où était resté si longtemps un ouvrage qu'il qualifiait de « charmant » et dont le style, écrivait-il, est pourvu de « qualités de grâce, de finesse, s'accompagnant de mignardise et de préciosité ». Il faisait remarquer en passant « l'extrême richesse de la littérature française », où « tant de chefs-d'œuvre accumulés peuvent bien faire tort à des œuvres plus modestes, quoique d'une réelle valeur ». Et il concluait par une suggestion de méthode : « Si l'histoire littéraire ne devait s'occuper que de grands écrivains, peut-être faudrait-il laisser de côté des auteurs comme Étienne Binet. Mais ne convient-il pas de faire une place aux auteurs primesautiers et originaux, alors surtout qu'ils se doublent, comme l'auteur des *Merveilles*, d'un homme plein d'ingénuité et de cordialité qui attire et retient la sympathie ? Nous nous permettons d'exprimer le vœu que, dans les nouvelles histoires de notre Littérature, une mention soit accordée à cet écrivain qui offre l'agréable exemple de ce que pouvait être au commencement du XVII^e siècle, un religieux homme de lettres et du monde, paré des grâces les plus aimables de l'esprit français. »

Mal en prit à Paul Godefroy d'avoir tenté de réhabiliter un jésuite, même du XVII^e siècle, et même pour ses seules qualités littéraires. Son article déclencha dans la *Revue* une polémique feutrée qui démontra, si besoin était, jusqu'où l'on pouvait aller trop loin en France, au temps de M. Combes, de la Séparation et de la suppression des congrégations, parmi lesquelles l'Assistance de France des Jésuites. Dès 1903, on pouvait lire dans la *R.H.L.F.* une note attribuant à Victor Hugo l'antériorité de la prétendue « redécouverte » par Paul Godefroy de l'*Essay des merveilles* : le poète lauréat de la III^e République avait-il pastiché quelques passages de Binet dans un chapitre du *Rhin* (1842) ? Cela ne suffisait pas à attribuer la moindre importance dans la *Revue* à l'œuvre justement oubliée d'un obscur disciple de Loyola !

La vigilance laïque n'en resta pas là. Emmanuel Philipot reprit l'année suivante, dans la même *Revue*, la question des sources du *Rhin*, vrai problème plus digne de l'histoire littéraire française que la réhabilitation de *minores*. Excellente occasion pour étriller la légèreté philologique de Paul Godefroy, qui n'avait pas vu que l'*Essay* de Binet, source peut-être, parmi tant d'autres, du grand Hugo, n'était lui-même qu'un misérable plagiat, pillé dans Ronsard, Du Bartas et autres auteurs à découvrir du XVI^e siècle. Il ne fut plus question de Binet dans la *R.H.L.F.* qu'en 1933. L'*Histoire littéraire du sentiment religieux* de l'abbé Bremond avait commencé à paraître dix ans plus tôt. Un article de Jean Giraud, consacré encore une fois au *Rhin* de Hugo, portait le coup de grâce au jésuite du XVII^e siècle déterré par Bremond parmi les « humanistes dévots ». En expert

« sourcier », Giraud écartait du géant des lettres républicaines tout soupçon de dette envers un jésuite. Le grand poète s'était contenté de prendre son bien, non chez Binet, plagiaire des poètes de la Pléiade, comme il avait été démontré en 1904, mais dans un tout autre ouvrage, publié en 1660 par Jean-Baptiste de Rocoles. Dans l'aventure, le programme libéral formulé courtoisement par Paul Godefroy en 1902 était passé à la trappe, et Binet inscrit dans l'Index universitaire.

Dans les années 1960, l'*Histoire littéraire française du XVII^e siècle* d'Antoine Adam, notoirement anticlérical, ne cite même pas le nom du P. Binet, pas plus d'ailleurs qu'aucun des auteurs jésuites ses contemporains. Et aujourd'hui encore, la version mise à jour dans la Pochothèque Hachette du *Dictionnaire des lettres françaises* (dont la version originale parue en 1951 avait été dirigée par un évêque, M^{gr} Grente) n'accorde aucune entrée au P. Binet. L'orthodoxie de l'histoire littéraire française s'est imposée même au clergé.

Et pourtant, dans l'intervalle, remédiant à la sélectivité du « culte des grands auteurs » pratiquée par l'histoire littéraire, Henri Bremond avait publié en plusieurs volumes copieux son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, dont l'essentiel est consacré au premier tiers du XVII^e siècle, période au cours de laquelle la France catholique, en retard d'un concile, mit les bouchées doubles pour se mettre à l'heure de la réforme de Trente. L'érudit abbé avait découvert et réhabilité, dans des pages constellées de citations qui lui valurent l'estime de Paul Valéry, et un fauteuil à l'Académie française, une foule d'auteurs ecclésiastiques du siècle de Louis XIII. Après *L'Humanisme dévot* de 1923, avaient paru *L'Invasion mystique*, puis les deux tomes de *La Conquête mystique*, autant d'expressions heureuses par lesquelles l'abbé avait caractérisé la ferveur avec laquelle les catholiques français, clercs réguliers et séculiers, ordres religieux anciens réformés et ordres religieux nouveaux, notamment Jésuites, Oratoriens et Capucins, avaient cherché, de concert avec les laïcs de toutes conditions, à ne pas demeurer en reste de foi et d'œuvres sur leurs coreligionnaires italiens et espagnols. Les études de l'abbé Bremond sur la littérature « mystique » avaient de quoi déconcerter les gardiens d'un « canon » littéraire, auxquels Michel de Certeau sera obligé d'expliquer encore en 1982 dans sa *Fable mystique* que rien n'est si fécond ni vertigineux littérairement que l'infatigable approximation de l'indicible par le langage.

L'abbé Bremond se gardait bien d'envisager du point de vue politique le paysage apologétique et spirituel qu'il dévoilait, dont l'arrière-pays était bel et bien, cependant, le « parti dévot » de la reine Marie de Médicis, qui souhaitait parachever l'arrimage politique et militaire de la France à l'Europe tridentine par un renouveau de zèle religieux dans le royaume. Richelieu, « créature » de la reine mère, avait compté jusqu'en 1627 et sa victoire sur la place forte calviniste de La Rochelle parmi les « zélés » de la Réforme catholique appliquée à la France. Mais le cardinal, dès son entrée au Conseil du roi, en 1624, avait inquiété les « dévots » par une politique étrangère anti-Habsbourg et par un soutien résolu aux souverains protestants du nord de l'Europe, alliés indispensables de la France s'il

s'agissait pour elle d'empêcher l'hégémonie des Habsbourg en Europe, masquée en croisade catholique contre l'hérésie. Dès que Louis XIII, en 1631, se fut définitivement rallié à cette analyse du cardinal, on vit Richelieu consacrer officiellement et renforcer tous les traits d'une « exception française », la posant, entre Europe protestante et Europe catholique, en modèle alternatif dans l'ordre du langage, des lettres, des arts, des mœurs polies et de la dévotion. Héritière à sa façon de l'Université gallicane du XVI^e siècle, qui avait barré la route du quartier Latin aux Jésuites ultramontains, l'Université républicaine de la III^e République, dans son historiographie politique comme dans ses schèmes d'histoire littéraire, a toujours pris parti pour Richelieu et Louis XIV contre les « dévots » et contre Rome, pour Bossuet contre Fénelon, réservant ses sympathies pour les « libertins », prédécesseurs des « philosophes des Lumières », et pour les protestants et les jansénistes, ancêtres du rationalisme moderne, tous victimes des persécutions jésuites.

L'abbé Bremond était indifférent à la rétrospection géopolitique. Il avait pour seule ambition de montrer à ses lecteurs des années de l'après-1918 et du souvenir de l'Union sacrée que cette ancienne France des dévots, loin de pouvoir être taxée d'obscurantisme et d'anticiper sur le *Syllabus* de Pie X, renouait avec l'humanisme chrétien de Jacques Amyot et avec l'école de spiritualité ascétique et mystique inaugurée au XV^e siècle dans les Flandres par la *Devotio moderna*. Interrompue et troublée par les guerres civiles, la Réforme catholique française amorcée au XVI^e siècle, et repartie avec un élan extraordinaire sous Henri IV, ne séparait pas son zèle proprement religieux et ses clans mystiques d'un robuste attachement à l'Encyclopédie de la Renaissance. L'*Essay* du P. Binet entrait comme il pouvait dans cet effort de réhabilitation rétrospective. Mais l'abbé Bremond ne citait pas le P. Marin Mersenne, fidèle correspondant de Descartes, ami des grands mathématiciens français Desargues et Roberval, dont l'académie privée, réunie autour de lui au couvent des Minimes de la place Royale, a joué un rôle décisif dans le passage de l'Encyclopédie du XVI^e siècle à la « nouvelle science » de Galilée et de Descartes. Bremond a ainsi manqué l'argument apologétique invoqué indirectement depuis par le P. Lenoble dans son *Mersenne et la naissance du mécanisme* (1971), et par son continuateur, le P. Costabel, selon lequel la « révolution scientifique » du XVII^e siècle a trouvé en France un terrain favorable en milieu monastique et dévot : le « cercle de Mersenne » a été en effet, dans tout ce qui touche à la physique, à l'optique et aux mathématiques, un « quartier général » de la République des Lettres aussi fertile que le cercle des Dupuy l'était au même moment dans le domaine de la philologie, de l'antiquariat, de l'historiographie et du droit. Le mérite de l'abbé Bremond n'en est pas diminué. C'était déjà beaucoup, entre les deux guerres, que de montrer que le catholicisme tridentin n'était pas par définition une contre-Renaissance et que son zèle religieux n'en avait pas fait un ennemi des sciences de la nature, des arts, des sciences et des techniques..

C'est dans le cadre du chapitre dédié, au premier tome de son *Histoire* (1923), aux « Encyclopédies dévotes » des années 1600-1640, que Bremond avait fait un

sort à *L'Essay des merveilles* du P. Binet. En quelques pages, l'historien faisait partager l'enthousiasme qu'il avait éprouvé lui-même à découvrir un jésuite (par ailleurs auteur de nombreux manuels de spiritualité) aussi curieux des choses de la nature et de l'ingéniosité de l'art humain que doué pour les décrire et les célébrer dans un français à la fois technique et virtuose. Peu important à Henri Bremond, lecteur et admirateur du *Tableau* de Sainte-Beuve, si l'état de la science et l'état de la langue réfléchis avec tant de zèle émerveillé en 1621 par le P. Binet dataient du XVI^e siècle et se trouvaient déjà dépassés au sein même d'une élite monastique, dans le Paris de Richelieu, de Mersenne et de Descartes.

Le baroque européen à l'assaut de l'« exception française »

Il fallut attendre 1966 pour que ces pages de Bremond rencontrent un écho. Cette année-là, dans le premier volume de ses *Figures*, Gérard Genette, peu suspect de cléricalisme, répliquait à la censure tenace de Binet par Antoine Adam et par la Sorbonne dans une étude intitulée « Mots et Merveilles », où il procédait à une brillante lecture de l'*Essay*. La « nouvelle critique », dont il était l'un des chefs de file avec Roland Barthes, lui-même commentateur à ses heures des *Exercices* de saint Ignace, s'offrait ainsi le luxe de bousculer l'un des tabous les plus soigneusement observés par l'histoire littéraire. Genette n'hésitait pas à qualifier le style glorifiant du jésuite Binet, et dans un sens favorable, de « baroque ».

Le succès français du qualificatif « baroque », dans les années 1950-1970, près d'un siècle après son lancement par l'histoire de l'art allemande, avait déjà enfoncé un coin dans le « système » de l'histoire littéraire française. Inventé à l'université de Bâle à la fin du XIX^e siècle, le *Barockbegriff* avait connu un succès foudroyant en Allemagne catholique, en Autriche, en Italie et en Espagne. Il présentait pour ces pays de tradition romaine ininterrompue un immense avantage : il leur permettait enfin de faire valoir, en termes purement formels, et hors de tout soupçon apologétique, un patrimoine littéraire, artistique et musical longtemps compromis ou même occulté du fait de ses liens avec l'Église de la Réforme catholique. Le terme « baroque » était à l'origine (notamment dans la France des Lumières) extrêmement péjoratif et dépréciatif, comme l'adjectif « gothique ». Par un coup de génie, répétant le renversement de sens que les romantiques avaient imposé au mot « gothique », le protestant bâlois Heinrich Wölfflin avait retourné le mot « baroque » en un *Begriff* neutre, voire laudatif, caractérisant le régime des formes qui avait prévalu au XVII^e siècle, dans toute l'Europe catholique, nonobstant l'« exception française » qu'avait revendiquée le classicisme louis-quatorzien. À la faveur du *Barockbegriff*, la violente controverse du XIX^e siècle entre science et religion et le *Kulturkampf* anticatholique de Bismarck étaient mis entre parenthèses : les historiens de l'art pouvaient étudier

et célébrer les « merveilles » des églises de la Rome, de la Vienne et de la Prague « baroques » sans se faire accuser de réhabiliter l'Inquisition romaine ou le prétendu « style jésuite », sans s'émouvoir non plus de l'intransigeante hostilité française envers ces sabbats esthétiques propres au catholicisme non gallican.

Avec ce passeport en règle, le dernier « grand style » religieux européen fomenté par l'Église romaine, détaché par ses redécouvreurs de la liturgie, du culte, de la piété, de la dévotion qu'il avait nourris et du clergé qui l'avait commandité, put retrouver droit de cité non seulement dans les pays où il avait laissé de très nombreux monuments, et où il pouvait redevenir objet de fierté et d'identité nationales, mais dans le monde savant des pays protestants, Angleterre, Hollande, États-Unis. Introduite en France au cours d'une des Décades de Pontigny, en 1931, par le grand essayiste catalan Eugenio d'Ors, la référence au « baroque » dut attendre l'après-guerre 1940-1945, et l'effort des services culturels du général Béthouart, haut-commissaire de la zone française d'occupation en Allemagne, décidés à combattre le préjugé nationaliste imaginant Versailles et Paris régnant partout dans le Saint Empire du XVIII^e siècle, pour qu'une nouvelle génération française d'historiens de l'art (Pierre du Colombier), de la littérature (Jacques Vanuxem), d'essayistes (Pierre Charpentrat) et d'écrivains (Michel Tournier, Michel Butor) s'éprenne de l'architecture et du décor d'église de l'Allemagne « baroque », découverts pour la plupart d'entre eux à partir de Baden et de Tübingen en compagnie de leurs collègues allemands dès longtemps convertis. De Genève, en 1954, était parvenu à Paris le livre de Jean Rousset, *La Littérature d'âge baroque en France, Circé et le Paon*, qui ne se contentait pas de braver le dédain sorbonnique pour le « préclassicisme » : le professeur genevois analysait la foisonnante diversité, la fantaisie, le bonheur d'expression d'un « baroque » littéraire français éteint après 1661 par la « doctrine classique » ; il révélait des poètes de l'amour profane ignorés de Théophile Gautier et des poètes de l'amour divin ignorés d'Henri Bremond. Il poursuivait cette allègre redécouverte française en quittant le Paris de Louis XIII pour la Rome du pape Alexandre VII, où il se livrait à une promenade secrètement autobiographique parmi les fontaines du Bernin, « aux vasques sinueuses, roches rustiques, coquilles, tritons », et dans les « églises coquilles » de Borromini, cachant à peine qu'il devait à toute cette beauté et vitalité des formes sa conversion du calvinisme ancestral à la foi romaine. Spirituellement et artistiquement, la France « baroque » de Louis XIII avait été plus accordée à la Rome des papes du XVII^e siècle que le Paris et le Versailles « classiques ». Entre Dionysos et Apollon, Rousset avait choisi le dieu ivre, que la France avait occulté : « Le Français, écrivait le Genevois converti, répugnant généralement à l'ivresse qui le dépossède, craint le baroque où il serait subjugué. » Trois ans plus tard, *La Modification* de Michel Butor traduisait en fiction romanesque l'antithèse posée en critique littéraire et en critique d'art par Jean Rousset, entre un Paris gallican et classique, capitale froidement apollinienne des idées et des devoirs, et la Rome catholique et baroque du Bernin et de Fellini, capitale dionysiaque des passions, de l'aventure, de l'imagination et du bonheur. Au

même moment, les émissions de radio de Jean Witold révélèrent à toute une jeune génération studieuse les merveilles musicales de l'Italie et de la Germanie catholiques du XVII^e et du XVIII^e siècle, Monteverdi, Cavalli, Corelli, Vivaldi, Albinoni, Tartini, Telemann et les fils de Jean-Sébastien Bach. Comme un lourd couvercle qui aurait longtemps recouvert et caché à l'Europe les « confitures exquises aux bons poètes » qu'elle détenait dans ses réserves sans oser le savoir vraiment, le « génie français » et sa « mesure classique » étaient soudain soulevés et écartés, cessant d'intimider les Français eux-mêmes. La péroraison enthousiaste de Jean Rousset, relayé par le talent de Michel Butor, avait définitivement fait tomber les défenses de l'« exception française classique » :

Le baroque baigne une époque de la culture européenne d'une lumière qui n'appartient qu'à lui, il la plonge dans un état de sensibilité qui la révèle à elle-même [...], il la marque d'un accent original, fait de gravité tourmentée et d'allégresse sensuelle dont nul autre ne sut réussir le contradictoire dosage. Une lumière, une sensibilité, une image de l'homme, un accent dont témoignent à nos yeux un art et une littérature d'une somptuosité et d'une nouveauté éblouissantes, grands créateurs de formes exquises et inédites, qu'on n'a cessé de calomnier et de mépriser depuis trois siècles.

De souche calviniste comme Roland Barthes, Gérard Genette était la preuve de l'efficacité du concept de « baroque », sinon pour convertir les huguenots au catholicisme, comme ce fut le cas de Jean Rousset, du moins pour les rendre sensibles à la rhétorique profonde des prosateurs et poètes de l'« humanisme dévot ». Dans *Figures I*, Genette faisait justice aux subtilités affectives de *L'Astrée* et aux raccourcis oxymoriques de Saint-Amant (« L'or tombe sous le fer ») : renfort à l'offensive « baroque » contre les dédains et les silences de la Sorbonne et hommage indirect rendu à l'effort de *Histoire littéraire du sentiment religieux* pour briser le silence de l'histoire littéraire sur les écrivains et poètes dévots du XVII^e siècle. Genette abandonna dans ses recueils suivants (*Figures II, III, IV, Mimologiques*) cette veine de critique brillante et « révisionniste » pour poser les jalons d'une éventuelle théorie générale et scientifique des formes littéraires. La conjonction entre « baroque » et « nouvelle critique » avait été éphémère. Dans son *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes, comme l'annonce le désordre chronologique de son titre, ne s'est pas soucié de situer historiquement le fondateur espagnol de la Compagnie de Jésus : extrait sans ménagement du XVI^e siècle, le texte des *Exercices spirituels* s'y retrouve couché sur le gril d'ambition scientifique de l'analyse dite « structurale ».

Littérature, science des sources et rhétorique profonde

L'histoire littéraire de la France prétendait elle aussi, et cela depuis ses origines, au statut de science. La difficile « réception » en France de *L'Essay des merveilles* du P. Binet s'est heurtée, dès 1904, à la méthode des « sources », l'un des premiers et principaux titres de l'histoire littéraire à la rigueur scientifique. L'Université

française avait été appelée par Renan, après 1870, à rivaliser de science avec l'Université allemande, l'un des deux atouts, avec la discipline militaire prussienne, qui, selon lui, avaient donné la victoire à Bismarck. Dans les études littéraires, l'orgueil de la science philologique allemande était la *Quellenforschung*, importée en France par les fondateurs de l'histoire littéraire sous le nom d'« étude des sources ». Il s'agissait d'établir, par de rigoureuses et exhaustives confrontations, à partir de quels textes antérieurs un texte célèbre avait été élaboré. Le principe de la méthode était excellent : il est bien vrai que tout texte de quelque tenue est littéraire parce que tissé, sinon de citations avouées ou cachées de textes antérieurs, du moins de variations inventives sur des « lieux » traités antérieurement par d'autres auteurs, et cela dans la très longue durée. L'imitation et l'émulation enseignées par les rhéteurs antiques tenaient pour naturelle, évidente et féconde cette greffe de la novation sur une tradition. C'est ce vieux et jeune secret de l'invention littéraire qu'Ernst Robert Curtius, dans son ouvrage testament médité depuis 1930 et publié en 1945, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, remit en lumière, après un siècle de *Quellenforschung* « scientifique ». C'est justement cette saisie en profondeur de la tradition vivante que s'interdisait l'historien « scientifique » de la littérature. Enquêteur policier chargé d'établir les preuves irréfutables du crime de plagiat, il s'érigeait aussi en juge, accordant ou non sa grâce au criminel, selon que celui-ci était puissant ou misérable, en d'autres termes un génie par définition original et reconnu pour tel (Hugo, par exemple) ou un épigone négligeable (par exemple Binet). Le danger de circularité et de stérilité que présentait cette méthode était patent. L'histoire littéraire lansonienne l'adopta, afin de ne pas demeurer en reste sur la réputation de science exacte dont jouissait la *Romanistik* allemande. Cette science du dépeçage ne rencontra pas que des adeptes myopes en France, même dans les cercles universitaires officiels. Dans les thèses comme dans l'enseignement, la « critique des beautés », selon Chateaubriand, ou la critique d'érudition et de goût, selon Sainte-Beuve, résistèrent à l'empire de la critique « scientifique » des sources. Les écrivains eux-mêmes, notamment Proust, dont Curtius avait été un admirateur et un correspondant, avaient défendu une idée de l'invention littéraire autrement « profonde » que le seul remploi de « sources », technique parmi beaucoup d'autres et révélatrice des intentions de l'écrivain plutôt que de sa ruse. La « nouvelle critique », influencée par des courants de pensée linguistique venus de Russie et d'Europe centrale, a réveillé la *Quellenforschung* sous le nom d'une « intertextualité » qui prétend se défendre du pédantisme en interprétant les remplois à la lumière de la psychologie des profondeurs.

Curtius et sa théorie générale de la tradition littéraire avaient dépassé autrement la « science des sources ». Dans son magistral ouvrage, Curtius montre que la littérature n'est pas un gigantesque et plus ou moins heureux ensemble de collages-plagiats qui restent à détecter. Fruit d'une longue méditation sur la topographie des « lieux communs » de la tradition littéraire, analogue à celle qui forme le soubassement de la tradition théologique, la méthode de lecture de

Curtius concilie la relative stabilité transhistorique et transpersonnelle des « lieux » de l'invention et l'extraordinaire fécondité innovatrice et variationnelle qu'ils autorisent selon les temps, les lieux, les langues, les publics et le talent personnel des auteurs. Schèmes narratifs, situations, paysages, types, maximes, autant de facettes anonymes de l'appréhension du monde et de l'homme par la parole, réinterprétées de génération en génération, de langue à langue, par de célèbres ou de moindres auteurs, composent le « réservoir » mnémique commun pour l'invention toujours inattendue et comme inépuisable de la littérature européenne. Repérer une de ces répétitions avec variation, c'est donc à la fois situer une œuvre dans le fil d'une tradition et comprendre son originalité relative dans la conjoncture où elle est apparue. L'existence d'un tel réservoir de « lieux » n'a pas pour seule conséquence l'atténuation de la hiérarchie entre « grands écrivains » originaux et la foule des épigones que suppose la religion française des grands hommes. Tous, à des titres divers, participent de la transmission des « lieux communs » de l'intelligence littéraire européenne ; dans une grande littérature comme la française, humus particulièrement riche et feuilleté, des dégradés insensibles permettent de passer de l'invention simplement répétitive à l'invention originale et à l'invention géniale. L'autre conséquence, d'une non moindre portée, c'est la réconciliation rendue possible par Curtius entre la critique et l'histoire littéraires, d'une part, et la création littéraire, de l'autre. Les « lieux » selon Curtius ne sont pas des rouages d'une *machina memorialis* littéraire, à démonter et remonter, ce sont des régions décisives de l'existence humaine, asymptotiques de celles que réfléchit la philosophie et de celles qu'embrasse la religion : déjà traversées par des prédécesseurs et intercesseurs, chaque écrivain peut y reconnaître sa propre expérience et les réinventer dans sa lumière propre, comme s'il les découvrait pour la première fois. Aby Warburg, ses amis et disciples, avec l'idée d'une « vague mnémique » toujours recommencée et toujours à réinventer, ont attribué aux « mythes » dans l'histoire des formes visuelles une puissance quasi autonome de renouvellement comparable à celle des « lieux » selon Curtius dans l'histoire des formes littéraires. Warburg et Curtius n'ont-ils pas ainsi retrouvé la rhétorique profonde que nous cache la querelle funeste que l'on a faite à l'ancienne rhétorique, gréco-latine et chrétienne, et qui veut la réduire au psittacisme, à la fourberie, à la politique, alors qu'elle est, comme l'avait senti Jean Paulhan, le secret fécond de la vie artistique et religieuse des langues romanes ?

Dans cet éclairage ancien et nouveau, *L'Essay des merveilles* du P. Binet, longtemps oublié, puis retrouvé à regret ou à tâtons, nous est apparu pour ce qu'il est : une admirable récapitulation des richesses littéraires accumulées par le siècle des Valois et leur transformation en éloquence sacrée du royaume restauré par les Bourbons, une sorte d'incunable, entre autres choses, comme l'a bien pressenti Bremond, de l'éloquence sacrée du Grand Siècle et, à plus longue échéance, de la « poésie descriptive » écrite et peinte du siècle d'Oudry, de Chardin, de Jean-Baptiste Rousseau, de Jacques Delille.

1. Cette articulation explicite, dans le titre même de l'*Essay des merveilles*, au genre de la prédication et aux manuels « professionnels » à l'usage des orateurs sacrés doit être soulignée. Elle situe le genre propre à l'*Essay*, genre ambigu, tenant à la fois du dictionnaire de citations et de la collection de morceaux de bravoure (*loci communes*) prêts au emploi par l'orateur sacré. Il y a plusieurs types de manuels à l'usage des prédicateurs. Celui auquel se rattache précisément l'*Essay* du P. Binet – qui en offre une version en langue vernaculaire – a pour représentant le plus célèbre, et le plus communément utilisé encore au XVII^e siècle, l'œuvre du dominicain italien Giovanni da San Giminiano, la *Summa de exemplis et rerum similitudinibus* (une édition en avait été procurée en France, à Lyon, en 1595). On y retrouve la distinction faite par le titre de Binet entre merveilles « de nature » et « nobles artifices », les « artifices » désignant les œuvres conçues par la raison humaine et qui coexistent avec les œuvres de la Raison divine, les unes et les autres n'étant là qu'afin de révéler, caché sous leur sens littéral (leur apparence), le sens allégorique ou anagogique qui élève l'âme à l'adoration de son Créateur. L'ordre de la *Summa* (« Du ciel et des éléments » ; « Des métaux et des pierres » ; « Des végétaux et des plantes » ; « Des oiseaux et des poissons » ; « Des animaux terrestres » ; « De l'homme » ; « Des lois » ; « Des artifices »...) fournit le modèle sur lequel Binet a opéré sa propre variation. Mais celle-ci prend sur les divers lieux de la Création, non le point de vue de Dieu dont l'orateur sacré est le vicaire, mais celui de son « image » sur la terre, le gentilhomme. L'*Essay* est bien, dans tous les sens du terme, à la fois linguistique (passage du latin savant au français) et conceptuel (passage du monde des théologiens à celui, plus profane, du dialogue entre le prédicateur en langue française et son auditeur privilégié, le noble), une translation libre de la *Summa de exemplis* en langue vernaculaire, dans une culture profane, nationale, particulière.

2. Voir l'édition préfacée et commentée des *Images ou Tableaux* par Françoise Graziani publiée en deux volumes aux éditions Champion, Paris, 1995.

3. Voir les pages consacrées à cet ouvrage dans mon *Âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 2^e éd., Genève, Droz, 2002.

IRONIE ET MÉLANCOLIE

LES MÉMOIRES CORNÉLIENS D'HENRI DE CAMPION

Dans le camp de la résistance à Richelieu

Le nom des trois frères Campion, Alexandre, Henri et Nicolas, est infiniment moins célèbre que celui des Trois mousquetaires, leurs contemporains fictifs, que le génie d'Alexandre Dumas a rendus à jamais vivants et aussi célèbres que les personnages historiques de son roman. C'est à peine si les spécialistes de la Normandie du XVII^e siècle, du ministère Richelieu et des troubles de la Régence ont fait mention des Campion ; et rares ont été les études sur Pierre Corneille qui aient tiré parti de l'amitié entre le grand dramaturge normand et ces compatriotes.

Tout gentilshommes qu'ils étaient, ou parce qu'ils l'étaient, ils font partie des oubliés de Cléo ; la muse de l'Histoire, fouettée par l'école dite des « mentalités », est devenue plus démocratique, mais elle s'est gardée d'accueillir sous ce manteau plus vaste les méconnus de sang bleu. Le nom de Campion a été porté pendant neuf siècles par une noble famille dont les chroniques citent un ancêtre parmi les vassaux du duc de Normandie accompagnant Robert Courte-Heuze à la conquête de la Terre sainte au XI^e siècle. Leur lignée de petits seigneurs, qui dut essaimer en Angleterre avec Guillaume le Conquérant, n'a plus été mêlée depuis le XV^e siècle aux « affaires publiques » du royaume, et aucun de ses chefs de famille n'a jugé bon d'instruire sa postérité d'une existence enfermée dans le cercle étroit et obscur des gentilshommes campagnards :

Tous sont morts en laissant leur nom sans auréole.

Tous, sauf l'un d'eux qui, au milieu du XVII^e siècle,

[...] sut se recueillir

Pour graver quelque page et dire en quelque livre

Comme son temps vivait, et comment il sut vivre (p. [9]).

Les premières lignes des *Mémoires* laissés par Henri de Campion, qui vécut

sous le règne de Louis XIII et mourut au début du règne personnel de Louis XIV, semblent faire écho, deux siècles plus tôt, à cette plainte d'Alfred de Vigny ne trouvant dans le caveau familial que le silence de générations dédaigneuses de se perpétuer par l'écrit :

Le déplaisir que j'ai ressenti de ne pouvoir être instruit des principales actions de mes ancêtres, sur lesquelles j'aurais pu, dans ma jeunesse, régler mes mœurs et ma conduite, m'engage à donner aujourd'hui à mes enfants cette satisfaction que j'ai souhaitée inutilement (p. 45).

Mais il y a loin de l'orgueil du poète romantique, mis à l'aise par l'obscurité de ses ancêtres pour faire de leur noble nom l'emblème exclusif de sa propre immortalité littéraire, à l'humilité du gentilhomme qui, au déclin de sa vie, entreprend de la raconter sans autre visée que de laisser à ses propres enfants les « fruits de son expérience ». Il destine son œuvre à sa descendance et à elle seule. Il dépose le manuscrit de ses *Mémoires* dans l'armoire des archives familiales, parmi les titres de propriété, comme les vieux Romains déposaient avant de mourir une offrande sur l'autel des dieux lares de leur maison.

Or ce texte confidentiel et destiné à rester manuscrit est entré bien après la mort de son auteur dans le grand circuit des livres. Le sort des *Mémoires* n'est pas toujours aussi heureux, quand ils n'émanent pas d'un Sully, d'un Richelieu, d'un Louis XIV, hommes publics de premier rang comptant sur leur plaidoyer posthume pour gagner définitivement en appel, auprès de la postérité, la grande cause qu'ils avaient embrassée de leur vivant. Ces grandes figures de l'histoire du royaume savaient que leur apologie, même après leur mort, trouverait tôt ou tard, d'une façon ou d'une autre, le chemin du public et servirait leur gloire. Clio a toujours réservé ses faveurs aux vainqueurs, « grands hommes » naguère, « classes opprimées, mais montantes » depuis que l'Histoire s'est voulue marxiste ou sociologue. Mnémosyne, la mémoire littéraire, mère de toutes les muses, est moins partielle. Alexandre Dumas est parvenu à faire entrer dans la mythologie de la France moderne des gentilshommes qui ont froncé Richelieu et Mazarin. Le génie d'écrivain du cardinal de Retz, celui du duc de La Rochefoucauld, du duc de Saint-Simon, ont largement racheté par leurs *Mémoires* la cause « perdue » que leurs auteurs avaient défendue dans leur vie publique.

Henri de Campion n'est pas un génie littéraire patenté ; il n'en a pas moins écrit, sans l'avoir cherché, et avant tout le monde, avec ses *Mémoires*, un chef-d'œuvre de cette prose *naturelle* dont *Les Amours de Psyché* de La Fontaine, les romans de M^{me} de La Fayette, les *Lettres* de Madame de Sévigné, les *Mémoires* du cardinal de Retz ont fait l'étalon de l'*art* d'écrire avec naturel en français. De surcroît, le peu d'intérêt dont ces *Mémoires* ont été l'objet depuis leur publication en 1806 est dû en partie à l'équivoque qui a pesé, sauf éclatantes exceptions, sur les *Mémoires* en général, tenus jusqu'à nos jours pour des documents historiques et non pas un genre littéraire majeur. Utilisés comme document, les *Mémoires* de Campion sont devenus une source anonyme parmi beaucoup d'autres pour les historiens de la guerre civile ouverte ou larvée qui a précédé, sous le ministère de

Richelieu et celui de Mazarin, le triomphe de Louis XIV et de la monarchie absolue. Leur qualité d'œuvre littéraire n'a été ni appréciée ni reconnue.

Il est vrai qu'Henri de Campion ne s'est jamais piqué de belles-lettres, et moins que jamais en écrivant ses *Mémoires*. Mais avec ses frères Alexandre et Nicolas, l'un épistolier et poète, l'autre prosateur, il était cependant exceptionnellement lettré ; il a écrit ses *Mémoires* dans la langue des meilleurs écrivains de sa génération et de la suivante, et avec un art dédaigneux de l'art, cette *sprezzatura* qui se rencontre rarement chez les écrivains professionnels. Ayant fait partie d'un cercle clandestin de réflexion qui cherchait à justifier politiquement et moralement la résistance à Richelieu, ayant combattu dans l'armée royale et milité dans le camp opposé, Campion mémorialiste entrecroise au conflit de devoirs qui a tourmenté sa génération un autoportrait en mouvement de son propre cœur et de ses pensées intimes. C'est un contrepoint que lui envieraient les écrivains les plus aguerris.

Sur les idéaux des gentilshommes ligués contre le cardinal, il y aurait beaucoup à apprendre, aussi, dans les deux *Recueils de lettres et de poésies* publiés par son frère aîné Alexandre de Campion, l'un en 1631, l'année de la fuite de Marie de Médicis à Bruxelles et du triomphe politique de Richelieu, l'autre en 1657, après la défaite définitive de la Fronde des princes et le triomphe de Mazarin : ils sont l'œuvre de l'un des agents les plus habiles du parti des princes. Plus saisissants, plus directs, les *Entretiens sur divers sujets d'histoire, de politique et de morale* de leur cadet, Nicolas de Campion, sont l'« enregistrement » fidèle de conférences tenues secrètement à Paris, dans les premiers mois de 1641, par le cercle de réflexion qu'animaient les trois frères, et cela à la veille de la bataille de La Marfée qui délivrera par miracle Richelieu de son plus redoutable adversaire, le comte de Soissons, un prince du sang retranché à Sedan et dont Alexandre de Campion était l'émissaire à Paris. Publié en 1704, en pleine guerre de Succession d'Espagne, ce manuscrit fut certainement lu avec avidité par les opposants du grand roi, réduits au silence depuis près d'un demi-siècle. Il existait déjà des « sociétés de pensée » à Paris sous Louis XIII. Elles se multiplieront sous Louis XV, à commencer par le « club de l'Entresol » que fréquenta Montesquieu et que fit interdire le cardinal Fleury.

Comme les *Mémoires* d'Henri de Campion, eux aussi de caractère clandestin et publiés tardivement, ces œuvres de qualité ont souffert de ne pas émaner du camp officiel, ni même des chefs de file princiers du camp rebelle. Alexandre et Henri de Campion, gentilshommes doués et lettrés, firent partie de l'état-major de princes comploteurs ; les membres de leur « société de pensée » détestaient le grand Richelieu. Ce n'est pas en France un titre à la sympathie, surtout lorsqu'il s'agit de seconds couteaux. Ni les *Mémoires* du comte de Montrésor, ni les *Mémoires* du marquis de Fontrailles, lieutenants des princes beaucoup plus redoutables que ne le furent les Campion, ni les *Mémoires* du marquis de La Fare, par ailleurs poète estimable, mais irréconciliable avec le régime de Louis XIV, n'ont été compris dans la réhabilitation récente du genre des *Mémoires*. Même la mémoire littéraire, après des siècles, manque d'appétence pour les « soldats

Les Mémoires d'un gentilhomme normand

Ni à la cour, ni à l'armée, ni dans les états-majors rebelles, Henri de Campion n'a joué les premiers rôles. Il n'est pas non plus Fabrice à Waterloo : il a été associé à des affaires très graves dont il connaît le détail ou le secret. Mais ce n'est pas le souci orgueilleux de défendre devant le tribunal de l'Histoire le rôle qu'il a joué en ces circonstances qui a poussé cet homme d'épée, fier et modeste, à prendre un jour la plume et à écrire son récit de vie. Il l'a conçu au contraire, selon ses propres mots, comme une « espèce de confession générale », destinée moins à servir de leçon à ses proches et à ses descendants qu'à se faire connaître d'eux. Peut-être a-t-il été encouragé dans ce dessein par la lecture de *Mémoires d'un autre gentilhomme normand*, Pierre Fortin de La Hogue, publiés par leur auteur en 1648 sous le titre *Testament ou Conseils fidèles d'un bon père à ses enfants, où sont contenus plusieurs raisonnements chrétiens et moraux*, ouvrage qui connut seize éditions sous le règne de Louis XIV. La Hogue s'était toujours trouvé du bon côté, dans le camp du roi, de la régente Anne d'Autriche et de leurs ministres. Et s'il a cru bon de publier ses *Mémoires* de son vivant, ce qui est exceptionnel et même contraire aux règles du genre, c'est qu'il a voulu écrire, autant qu'un récit de vie, une exhortation, au seuil des troubles de la Fronde, à la petite noblesse, l'incitant à rester, comme il l'a toujours fait lui-même, loyal envers le roi. Cette publication édifiante a sûrement été encouragée, sinon souhaitée, par le cardinal Mazarin et son entourage. Henri de Campion a-t-il été touché au vif par le *Testament* de La Hogue, à un moment où lui-même voyait enfin clair dans les « jeux de princes » auxquels il était encore associé en 1648 ? Ce *Testament* d'un « bon François » l'a-t-il incité à montrer que les choses n'étaient pas si simples, et qu'on pouvait avoir servi dix ans dans les armées du roi et avoir quelquefois suivi, de l'autre côté de la France, Gaston d'Orléans, le duc de Vendôme et son fils, le duc de Beaufort, sans avoir forligné de son honneur de gentilhomme ?

Le conflit moral et politique français dont il a connu tous les replis en un temps de guerre civile larvée et de guerre extérieure, et dont il est seul à savoir comment il a pu s'en tirer avec honneur, ne peut se résumer à un programme immanquable de conduite. Au traité de sagesse civile, Campion a préféré la sinuosité du récit de vie, ponctuant les situations successives de sobres réflexions et de maximes. Et ce récit qui résume son expérience le délivre d'un secret, le lave des contradictions du monde qu'il a traversé, il le destine à ses fils, à leurs descendants, au cercle de famille, et non au public auquel s'adresse le civisme royal de Fortin de La Hogue. S'il est vrai qu'il a vu beaucoup de pays, où le service du roi ou celui des princes l'ont tour à tour conduit, Lorraine, Languedoc, Pays-Bas espagnols, Jersey, Londres, Venise, Florence, Rome, Paris, ces travaux et ces errances avaient pour ultime ressort de faire fortune assez pour revenir dans sa

province natale, la basse Normandie, y créer sa propre Maison, y fonder un foyer, y trouver retraite et repos. Même cette douceur, qu'il avait cru avoir enfin trouvée, lui a été ôtée. C'est aux yeux des siens, et des siens seuls, qu'il a éprouvé la nécessité de s'expliquer naïvement, sans se proposer en modèle.

Nous n'étions pas invités à cette explication en famille. Nous sommes des intrus. Mais justement, c'est pour n'avoir pas eu en vue le « public » ou la « postérité », c'est pour avoir osé montrer, dans toute sa dimension privée, le caractère unique et incertain de sa propre aventure singulière dans un monde lui-même insaisissable et décevant, que Campion a écrit des *Mémoires* qui, sans l'avoir cherché, rejoignent l'ironie et la mélancolie des grands romans du siècle, le *Don Quichotte* de Cervantès et *La Princesse de Clèves* de M^{me} de La Fayette.

Sans le général de Grimoard, estimable historien militaire, qui décida en 1806 de publier le manuscrit que lui avait communiqué l'ultime héritier mâle de la lignée des Campion, le sceau confidentiel apposé par leur auteur sur ces *Mémoires* n'aurait sans doute jamais été brisé. L'éditeur n'a vu dans les manuscrits que lui confia le dernier des Campion qu'un document de première main sur les campagnes du régiment royal de Normandie, sous les ordres du maréchal de La Force, du duc de Saxe-Weimar, du maréchal de Schomberg, puis du comte d'Harcourt, en Lorraine, en Franche-Comté, en Champagne, en Flandres, en Languedoc, au Piémont, entre 1635 et 1641, ou sur les complots contre la vie de Richelieu et de Mazarin fomentés alors ou un peu plus tard par l'opposition nobiliaire. Aussi l'éditeur a-t-il marqué dans sa préface son dédain pour le caractère intime et privé de ces *Mémoires*, ce qu'il appelle « détails d'affaires domestiques » ; ils encombrant à son sens ce document historique et il n'a pas hésité à en retrancher. Il avait été précédé dans cette voie par l'abbé de Garambourg qui, un siècle plus tôt, au début du XVIII^e siècle, ayant eu accès aux archives des Campion et ayant publié le manuscrit des *Entretiens* de Nicolas de Campion, avait eu aussi l'intention de tirer des *Mémoires* d'Henri « un morceau d'histoire qui ne serait pas désagréable, y ayant des faits qui ne se trouvent nulle part ». Dans des notes citées par Grimoard, l'abbé de Garambourg ne cachait pas qu'il éliminerait de ce « morceau d'histoire », prélevé sur le manuscrit des *Mémoires* d'Henri, « plusieurs faiblesses et superstitions indignes d'un homme d'esprit et de mérite tel qu'il était ».

Pourtant, pénétré lui aussi de l'esprit des Lumières, le général de la Révolution devenu historien a été moins impitoyable que l'abbé du XVIII^e siècle pour ce que lui-même appelle des « capucinades ». Il a laissé subsister dans son édition, la première à avoir vu le jour, de longs passages où les « affaires domestiques » et les « capucinades » ont heureusement leur part.

Le réseau d'opposition nobiliaire auquel, pendant toute sa carrière militaire, même pendant ses dix années de bons et loyaux services dans les armées du roi, Henri de Campion a été lié était le bras séculier clandestin de ce parti dévot déclaré dont la reine mère Marie de Médicis, vaincue et émigrée en 1631, avait été la figure de proue. On y rencontrait des esprits forts et des dévots, et le plus souvent on y pratiquait l'alternance : Gaston d'Orléans et l'abbé, puis cardinal,

de Retz en donnaient l'exemple. Dans le cercle de réflexion politique dont les entretiens clandestins ont été notés en 1641 par Nicolas de Campion, un pieux évêque dialogue avec de francs libertins, tous attachés à scruter les motifs de leur adversaire commun, le cardinal de Richelieu. Dans ces entretiens, Henri de Campion n'apparaît pas en « esprit fort », mais plutôt en lecteur de Montaigne, attentif à l'insaisissable et au contradictoire dans les conduites humaines, prévenu contre tout esprit de système moral. Le monstre Richelieu est pour lui un homme d'action insaisissable parce qu'il ne se conduit pas par principes. Il écrit à son propos :

La raison cherche toujours de la règle et de la stabilité ; l'action est une agitation perpétuelle, sujette à une infinité de révolutions et de changements ; de sorte qu'il n'est pas impossible que celui qui a cédé beaucoup de fois aux mouvements d'une passion déréglée ne puisse, en d'autres occasions, dompter les plus violents efforts de cette même passion à laquelle il avait ci-devant succombé.

Un tel scepticisme envers l'incapacité de la raison à rendre compte du réel peut prédisposer à la religion et au sentiment du mystère. Dans les *Mémoires*, l'éditeur Grimoard a laissé subsister quelques passages « superstitieux », tel celui où Campion fait foi aux signes prémonitoires, cauchemars, animaux néfastes qui l'ont averti de la mort qui guettait sa fille adorée. La marche du monde est une fondrière aussi irrationnelle que les conduites humaines, mais elle ne l'est jamais autant que dans les « affaires publiques », dont Campion a pu sonder de l'intérieur les sables mouvants, dans les marches et contremarches des armées du roi comme dans les démarches de ses tout-puissants ministres et dans les conspirations des grands seigneurs rebelles. Au bout de son expérience de toutes les formes de l'insaisissable, Dieu, la tristesse et l'espérance chrétiennes attendaient la méditation rétrospective des *Mémoires*.

Mais pour mesurer l'ampleur des suppressions de « capucinades » auxquelles de son propre aveu l'éditeur s'est livré, il faudrait pouvoir comparer son édition au texte original manuscrit. Or, dépositaire négligent ou indélicat, comme il arrive, le général de Grimoard, une fois publiée son édition des *Mémoires* de Campion, n'a pas restitué à la famille les manuscrits qu'il en avait reçus et qui ont disparu dans le naufrage de ses propres archives. J'ai eu beau reprendre l'enquête du second éditeur des *Mémoires*, Célestin Moreau, qui avait en vain cherché dans les grandes bibliothèques parisiennes trace d'un éventuel « fonds Grimoard », je n'ai pas été plus heureux que lui. Les descendants du général n'ont aucune idée de ce qu'ont pu devenir les dossiers que cet écrivain militaire avait constitués pour la rédaction de ses nombreux ouvrages ni, à plus forte raison, les manuscrits du fonds Campion qui s'y trouvaient mêlés. Au ravissant petit manoir du Boscferei, paroisse de Thuitsignol, dans l'Eure, où se retira Henri de Campion, où il écrivit ses *Mémoires* et où il mourut, nous avons eu beau manier, en compagnie de mon ami Bruno Neveu, les quelques restes de sa bibliothèque, qui avait dû être copieuse, dûment pourvus de son *ex-libris*, et compulsé les épaves froissées d'un terrier seigneurial dont certaines pièces remontaient au ^{xv}e siècle, nous n'avons trouvé aucune trace de correspondance ou d'écrits du ^{xvii}e siècle.

Seule subsiste des *Mémoires* leur édition Grimoard, et c'est celle-ci que j'ai dû me contenter, après Célestin Moreau, de reproduire dans la collection « Le temps retrouvé », que Jacques Brosse dirigeait alors après l'avoir créée, au Mercure de France. On est en droit de supposer que ce texte tronqué ne l'a pas été dans des proportions telles que le témoignage qu'il apporte à notre curiosité moderne sur la sensibilité et sur la vie privée d'un gentilhomme de la première moitié du XVII^e siècle en soit faussé. Rares sont les *Mémoires* de cette époque qui répondent à cette curiosité. Les *Mémoires* du duc de La Rochefoucauld, lui aussi échaudé par la déconfiture de la Fronde des princes, sont boutonnés. Ceux de la Grande Mademoiselle, autre désenchantée de la Fronde, restent assez nostalgiques des romans héroïques qui l'exaltaient à l'époque pour qu'on ne sache jamais, chez cette princesse, où commence l'autoportrait intime et où finissent ses réminiscences de lectures romanesques. Il faut en venir aux *Mémoires* du sieur de Pontis, publiés en 1676, pour trouver chez un gentilhomme d'épée qui a servi sous Louis XIII l'expression d'un désenchantement du monde et d'une mélancolie religieuse comparable à celle d'Henri de Campion. Mais ces *Mémoires* de Pontis ne sont pas autographes, ce sont des « souvenirs » dictés par un vieux soldat retiré à Port-Royal et rédigés « sous sa dictée » par le janséniste Thomas du Fossé. On a affaire à une œuvre édifiante, publiée par des « Amis de la vérité et de la doctrine de saint Augustin » et destinée à convaincre le public noble que même le service loyal de la Cour dont ne s'est jamais départi Pontis est un tissu de déceptions, le vrai port pour l'âme inquiète de l'homme étant au « désert », dans le service exclusif et contemplatif de Dieu. C'est la réponse janséniste au civisme royaliste recommandé à ses enfants, et à ses lecteurs, en 1648, par le *Testament* de Fortin de La Hoguette. Campion, qui ne cherche à édifier ni dans un sens ni dans l'autre, est plus naïf, sympathique et vrai.

Les *Mémoires* se bornent le plus souvent à la chronique des événements publics dont leur auteur a été le témoin, l'acteur ou le contemporain. Leurs auteurs ne disent d'eux-mêmes que ce qui peut éclairer leur conduite dans ces affaires et réfuter les interprétations inexactes et hostiles qui ont pu, ou qui pourraient, en être données. Le mémorialiste n'a pas à se retourner vers le demi-jour de son « intérieur », moral ou domestique. Il fait ses comptes avec l'Histoire, et il laisse pour une autre occasion de faire ses comptes avec Dieu et son Église. Il lui revient de dessiner son *caractère* et l'*emploi* qu'il a joué sur la scène du monde historique, c'est-à-dire qu'on en écrive l'histoire, et de rapporter les faits, les actes, les propos et les situations que son caractère et son emploi l'ont amené à assumer ou observer sur cette scène publique.

Les *Mémoires* d'Henri de Campion font une très large part à la chronique et au témoignage historiques. Ce gentilhomme d'épée obéit aux règles d'un genre propre au second ordre du royaume. Mais peut-on parler de règles ? Plutôt du « génie » d'un genre, transmis par tradition et dans lequel chacun de ses interprètes entre intuitivement le moment venu, de façon étroite ou généreuse. Les *Mémoires* sont des écrits essentiellement non professionnels, comme il sied à des nobles qui se veulent le contraire d'« auteurs » : s'ils aspirent à la gloire, ce

n'est pas à la gloire littéraire². Nul ne se lance dans des Mémoires s'il n'en ressent pas l'exigence intérieure, le plus souvent par souci de fournir à ses descendants les moyens de défendre éventuellement son honneur et le leur. Mais, si l'on en sent la nécessité et l'on s'en croit la capacité, il faut avoir quelque chose d'important à apprendre à la postérité, ce qui signifie, pour un gentilhomme français, avoir été mêlé de près ou de loin, à la cour, à l'armée, au service d'un prince du sang, aux affaires publiques de l'État et du royaume, autrement dit à l'« Histoire ». Henri de Campion n'a pas dérogé à cette règle : il a de quoi dire, non seulement sur les campagnes des armées de Louis XIII et de Richelieu engagées sur plusieurs fronts dans la guerre de Trente Ans, mais aussi sur les tragédies et tragicomédies de cour qui ont déchiré la famille royale et le royaume. Normand, il s'est trouvé tantôt au service du roi et de Richelieu dans le régiment des armées royales recruté dans sa province, tantôt entraîné par un jeu de loyalismes familiaux et féodaux dans l'entourage des princes de sang royal qui ont une clientèle en Normandie, Gaston d'Orléans, le comte de Soissons, César de Vendôme et le duc de Beaufort, ou au service du gouverneur de la province, le duc de Longueville, tous à un moment ou à un autre en conflit armé avec la Cour. Il n'était pas facile, sous Richelieu et Mazarin, pour un gentilhomme tenu par des liens vassaliques, de distinguer clairement ses devoirs envers les princes de son devoir de Français envers le roi, devoir obscurci par la présence auprès du roi d'un ministre tout-puissant. Comme beaucoup de ses contemporains de même condition et du même terroir, Campion a longtemps vacillé entre deux loyautés. Il n'en tire pas gloire, mais il tient que son honneur n'en a pas souffert. Assez comparable à celui que son ami Corneille a représenté dans ses premières tragédies politiques, par exemple sous les traits de Camille, de Curiace, et de Sabine dans *Horace* (1640) ou sous ceux de Cinna dans *La Clémence d'Auguste* (1643), ce conflit de devoirs l'a éveillé tardivement à la vanité des « affaires publiques », dont il regrettait dans sa jeunesse que son oncle et précepteur, Edme du Pilliers, se tînt éloigné ; ses déceptions successives l'ont poussé au renoncement, à la retraite, à la vie privée, aux sentiments domestiques, à la préparation à la mort. De cette forme noble de démission, il a tenu aussi à se justifier.

Ses *Mémoires* ne se bornent donc pas à témoigner de l'extérieur, comme c'était la tradition jusque-là. S'ils retracent la crise historique qui a fait passer la monarchie d'un régime aristocratique à un régime administratif, c'est aussi dans les effets moraux de cette crise sur l'un de ses acteurs ; à la chronique, ils entrecroisent l'autoportrait d'une âme droite blessée par les arêtes contradictoires et les ambiguïtés de son époque, et se détournant finalement de l'Histoire, pour contempler la mer dans l'exil, pour connaître dans la retraite la douceur d'un foyer et de la paternité, et enfin pour découvrir, dans un irréparable chagrin privé, l'essentielle vanité de ce monde. Retraçant ce passage intime des illusions à la connaissance par la douleur, Henri de Campion mémorialiste a découvert une puissance encore inconnue de ce genre fécond.

Une conscience droite dans le labyrinthe de l'histoire politique

À quel moment de sa vie Henri de Campion entreprit-il de les rédiger ? Il nous offre lui-même un point de repère, dans les toutes dernières pages de son récit :

Voilà ce qui m'est arrivé de plus remarquable depuis ma naissance, le 13 février 1613, jusqu'au 20 août 1654, que j'ai quarante et un ans passés, et ma femme trente-cinq de la Magdelaine dernière (p. 242).

Le gros des *Mémoires* est donc terminé en 1654. Un an plus tôt, le 10 mai 1653, il avait perdu la petite fille aînée qu'il adorait, née en 1649. Depuis son mariage, en janvier 1648, il avait connu dans son manoir du Boscferei des mois de repos et de joies domestiques qui contrastaient avec son existence tourmentée jusque-là, et les troubles contemporains de la Fronde. La mort de son enfant préférée ruina soudain cette douceur. Il en avait fini avec les Vendôme et les complots de l'opposition princière. Il avait retrouvé le service du duc de Longueville qui, après avoir penché du côté de la Fronde des princes, s'était rallié à la Cour, à la reine régente, à Mazarin et au jeune roi :

J'ai toujours eu une telle passion pour le maintien des lois, que je ressentis une extrême joie de cet arrangement, quoique je jugeasse que je ferais plutôt fortune dans l'autre parti (p. 223).

Un peu auparavant dans son récit, à propos de la succession de sa mère morte en octobre 1651, et se félicitant de l'assentiment entre frères qu'il a fait régner en cette occasion, il définit les lois de sa morale personnelle. Toutes s'appliquent à la vie privée :

Ayant dès l'enfance l'équité pour fondement de mes actions, j'essaie toujours de proposer à ceux avec qui j'ai des affaires à régler des choses si visiblement justes qu'ils auraient honte de ne les pas agréer. Je ne biaise jamais, et suis si ponctuel à tenir ma parole que je ne pense pas qu'aucun homme puisse l'avoir fait plus religieusement, depuis les choses les plus importantes jusqu'aux bagatelles, et je souffrirais plutôt toutes sortes de maux que de m'écarter de cette exactitude : c'est la règle de ma vie, ainsi que la volonté que j'ai toujours eue et exécutée d'être bon fils, bon mari, bon père, bon frère, bon parent, bon ami, bon serviteur et bon maître. Je ne crois avoir jusqu'ici manqué à aucun de ces devoirs et j'espère achever de même (p. 222).

Le devoir abstrait du service de l'État, du roi, de la patrie ne figure pas sur ces tablettes morales, pourtant exigeantes. Sa « passion pour le maintien des lois » lui fait se réjouir que Longueville se soit rallié à la régente et au jeune roi ; mais si le duc avait suivi la Fronde des princes, il l'aurait néanmoins servi. Ce n'est donc pas un scrupule de conscience civique qui l'a poussé, au seuil de la Fronde des princes, à commencer des *Mémoires*. Mais la tragédie domestique a précipité la désillusion qui avait commencé pour lui après la mort de Richelieu : le « patron » que son frère lui avait donné, le duc de Beaufort, prenant la tête du parti des « Importants », s'était révélé un brutal et dangereux Matamore, rebutant pour la régente Anne d'Autriche et attachant davantage la reine à Mazarin, passant ensuite au projet d'assassiner le ministre choisi par Louis XIII et confirmé par sa

veuve. Ce crime d'État, Beaufort avait voulu le faire exécuter par Campion, et celui-ci, à l'insu de son « maître », le fit échouer.

Le « bon serviteur » n'en avait pas moins été enveloppé dans la disgrâce de la maison de Vendôme, soupçonnée à juste titre par Mazarin d'avoir comploté sa mort. Contraint de s'enfuir à l'étranger, où il finit par retrouver, à Florence, le duc de Vendôme, père de Beaufort, Campion n'obtint pour tout remerciement que le mépris. La chute était rude pour quelqu'un qui avait cru faire plus vite fortune en embrassant « l'autre parti ».

L'heure était venue, sous cet éclairage tardif, mais cru, de faire les comptes d'une carrière militaire où avaient alterné le service du roi peu rémunérateur et le service plus aventureux et plus prometteur de princes rebelles aux ministres du roi. Rébellions qui, en principe, devaient s'achever par un « accommodement » avec la Cour, non sans espoir de retombées juteuses sur les fidèles des princes rentrés en grâce. Ce jeu était aussi ancien que la monarchie, et il avait repris de plus belle depuis la régence de Marie de Médicis. Pour les princes qui s'y livraient et pour leurs vassaux, rien n'était plus naturel, c'était comme une loi fondamentale du royaume. Longtemps Campion y vit d'autant moins malice que son frère aîné et leurs amis étaient convaincus que Richelieu usurpait à son profit l'autorité royale. Le combattre, c'était défendre, aux côtés de princes du sang, la liberté française subvertie par une monstrueuse usurpation de la royauté.

La rétrospection lucide des *Mémoires* suppose, sur toutes les étapes d'une vie, même les plus lointaines, le regard éloigné que seuls peuvent donner le détachement définitif du monde et la désappropriation de soi. Elle ne se dément pas d'un bout à l'autre, attestant que leur récit a été écrit d'un seul tenant, en peu de temps. Le « raccommodement » de Gaston d'Orléans avec la Cour en 1634, dont le jeune Campion, passé au service du frère du roi, pouvait beaucoup attendre, est raconté sans illusion ni amertume par le mémorialiste qu'a éclairé son expérience ultérieure de l'ingratitude des Grands. Pour faire monter l'enchère, le prince n'hésite pas à négocier dans le même temps avec l'Espagne, en guerre contre la France. La Cour ayant cédé, une pluie extraordinaire de faveurs s'abat sur le favori de Gaston, Puylaurens, marié à une nièce de Richelieu et élevé au duché-pairie d'Aiguillon. Loin de s'indigner de l'arrestation de Puylaurens et de sa « liquidation » sans autre forme de procès dans sa cellule, Campion montre le double jeu stupide du nouveau duc ; il n'exclut pas que Richelieu ait soupçonné à bon droit ce nouveau neveu par alliance d'avoir comploté contre sa vie ou celle du roi.

Lorsque, après dix ans de loyal service dans les armées du roi, qui n'en ont fait qu'un lieutenant, il est poussé par Alexandre au service des Vendôme, l'esprit de famille n'empêche plus le mémorialiste de reconnaître qu'il a été égaré par l'égoïsme de son frère aîné. Le très vivant portrait qu'il fait de Beaufort, sympathique en privé comme son grand-père Henri IV, mais imbécile dangereux en politique, ne cache rien de l'enflure et du cynisme du personnage, manipulé par des aventurières. Expérience faite de l'intention du prince de se servir de lui comme spadassin pour assassiner Mazarin, le mémorialiste rapporte sans le

démentir le bruit qui courait à Paris en 1636 d'un complot tramé contre la vie du cardinal par le comte de Soissons, retranché à Sedan, et Gaston d'Orléans, sur place, et qui aurait dû être exécuté au camp d'Amiens. Retz, dans ses *Mémoires*, confirme l'existence de ce complot, que fit manquer la « lâcheté » du frère du roi, alors lieutenant général de l'armée protégeant Paris contre l'invasion espagnole, qui retira au dernier moment les ordres donnés à Montrésor et Saint-Ibal de poignarder le ministre, nouveaux Brutus et Cassius poignardant César.

L'optique morale et politique des *Mémoires* d'Henri de Campion n'a pu mûrir qu'après la rupture de leur auteur avec les Vendôme et avec son frère, après le ralliement *in extremis* à la Cour, en 1651, du gouverneur de la Normandie, Longueville, après enfin qu'un deuil terrible eut cristallisé en ironie et mélancolie une longue suite de loyautés et d'amitiés cruellement déçues.

Après la mort de sa femme, le 31 janvier 1659, le mémorialiste se borne à ajouter les paragraphes de « dernières volontés » qui concluent le texte publié par le général de Grimoard. Après la mort de Mazarin, le 9 mars 1661, qui précède la sienne de deux ans, il remanie les pages relatant son service auprès des Vendôme pour y inscrire le récit du complot contre la vie de Mazarin, le moment le plus éprouvant de son existence, avec la mort de sa fille bien-aimée. Écrit et surpris du vivant du ministre, ce récit aurait pu fournir à celui-ci la preuve qui lui avait toujours manqué pour faire juger et condamner le duc de Beaufort :

[...] à présent, le Cardinal de Mazarin étant mort, il n'y a plus à craindre de leur nuire, ni à personne en disant les choses comme elles sont (p. 216).

La lucidité rétrospective des *Mémoires* et le détachement qu'elle suppose sont l'effet cumulatif d'une expérience politique encore plus décevante dans l'opposition à la Cour que ne l'avait été sa carrière militaire au service du roi. En détachant le mémorialiste du monde flottant dont il a été longtemps le jouet, la composition des *Mémoires* l'a détaché aussi des joies sans mélange qu'il avait trouvées pour la première fois dans son manoir du Boscferei, où son épouse lui avait fait connaître la paix du cœur. Leur premier enfant, une fille, Louise-Anne, née le 2 mai 1649, baptisée du nom du roi et de celui de la reine régente, avait symbolisé et résumé pour lui sa propre innocence retrouvée, le guérissant du « change » des trompeuses jeunes filles qu'il avait aimées, de la duplicité des Grands et de son frère aîné, de la blessure d'avoir été choisi pour assassin du ministre chargé par la reine mère de protéger le roi encore enfant :

Je passai le temps chez moi avec une grande douceur, avec ma femme et mes voisins, avec qui j'ai toujours été bien, m'occupant une partie du temps à la lecture, ou à jouer avec ma fille, qui, malgré son bas âge, était si divertissante que ceux qui la voyaient y prenaient un plaisir extrême, et moi plus que tous ensemble (p. 221).

Soudain, après une cascade de prémonitions qui préparèrent au pire le malheureux père et dont le caractère « superstitieux » a indigné l'abbé de Garambourg et le général de Grimoard, la petite Louise-Anne, atteinte de rougeole, agonise cinq jours et meurt le matin du 10 mai 1653.

Lorsque je pensais que j'étais séparé pour toute ma vie de ce qui m'était le plus cher, je ne pouvais aimer le monde, hors duquel était ma félicité. Je sais que beaucoup me taxeront de faiblesse, et d'avoir manqué de constance dans un accident qu'ils ne tiendront pas des plus fâcheux (p. 233).

C'est le moment le plus intime et le plus intense des *Mémoires*, le noyau de souffrance d'où ils ont germé. La disparition de son enfant a détruit le port où le mémorialiste avait cru trouver repos, douceur et oubli. Elle a fait tomber aussi la dernière attache qui l'obligeait encore envers le monde : le souci de pourvoir à l'avenir de sa maison :

[...] mon déplaisir m'ôta tous les soins que j'avais d'élever ma maison, mon principal but en cela ayant été l'intérêt de ma fille. Je ne laissais pas de souhaiter de faire instruire mes autres enfants selon leur condition, et leur laisser de quoi vivre de même ; mais ce n'était plus avec mon ambition et mon activité passées. Je ne songeais plus qu'à mener une vie sombre et retirée, contre mes premiers goûts et ceux de la plupart des affligés, qui cherchent à voyager et à agir pour se distraire (p. 234).

Son adolescence avait été nourrie de Plutarque. Ses livres de chevet pendant ses campagnes militaires étaient Sénèque et Montaigne. Parmi ses amis, il avait compté Pierre Corneille. Grand lecteur de livres français, il a probablement dévoré à sa parution (1649) *Les Passions de l'âme* de Descartes, dont la morale provisoire est d'inspiration stoïcienne. Aucun de ces auteurs n'avait ébranlé son ambition et sa fierté ombrageuse de gentilhomme. Tous au contraire avaient ajouté à son courage et à son orgueil naturels ceux d'une raison éclairée par les professeurs de gloire et les maîtres de sagesse. Il ne s'était cru faible que par sa violente « inclination à l'amour », encore qu'elle fût contrôlée par la timidité et le respect. La mort de sa fille achève ce que sa « mauvaise fortune » et ses « combats intérieurs » avaient largement commencé : la démolition d'un caractère trempé par un idéal de maîtrise de soi et d'assurance dans une volonté noblement conduite. Son renoncement définitif à la cuirasse d'héroïsme dont il était revêtu depuis sa jeunesse anticipe de plusieurs années sur les *Maximes et réflexions* (1664) d'un autre grand blessé des « affaires publiques » et des affaires de cœur, le duc de La Rochefoucauld, qui choisit pour frontispice gravé de son livre un buste de Sénèque auquel est arraché son masque d'impassibilité.

Pour dire le contraire de Sénèque, Campion n'en a pas moins recours, comme ce sera aussi le cas de La Rochefoucauld, à la brièveté épigrammatique et décapante des *Lettres à Lucilius*. Tous deux procèdent à un renversement analogue d'optique morale. Mais La Rochefoucauld montre à l'œuvre, sous les prétentions de la raison à conduire la volonté, l'insaisissable, métamorphique et trompeur amour-propre, difficile à domestiquer pour le rendre supportable à autrui, impossible à déraciner. Sans chercher à généraliser, Campion, revenu de toutes ses illusions de maîtrise, se contente, comme le fera le Suréna de Corneille (1674), de dénier à la raison le droit de lui contester sa dernière et mystique raison d'être, « toujours aimer, souffrir, mourir » :

J'imagine, tant par le souhait que j'en fais que par l'état des choses, passer le reste de ma vie

en repos dans ma province, mais toujours néanmoins dans le ressentiment de la perte de ma chère fille Louise-Anne, pouvant assurer que je n'ai pas encore été une heure sans y penser, quoi qu'il y ait plus d'un an que je l'ai perdue (p. 242).

Deuil singulier en tout temps par sa véhémence, mais plus surprenant encore dans une époque où l'enfance était tenue pour peu de chose, et chez un homme qui s'était réclamé de Montaigne comme d'un maître de sagesse – Montaigne qui parle si sommairement de ses enfants morts en bas âge et qui, en bon humaniste, avoue aimer mieux ses livres que ses enfants. Sauf la préférence accordée aux « enfants de papier », c'est là un sentiment général au XVII^e siècle. Philosophes et théologiens n'ont pas de termes assez durs pour définir l'état d'enfance, dont la faiblesse est bien faite pour rappeler aux hommes la misère foncière de leur nature. Bérulle le définit comme l'« état le plus vil et abject de la nature humaine » et Descartes comme le signe de l'« infirmité de notre nature ». Le cas de Campion est d'autant plus surprenant que l'enfant pleuré avec tant de désespoir est une fille. L'idée que cette mort ne menace pas l'avenir de son nom n'atténue pas le chagrin de ce père, dont les cinq autres enfants, dont deux fils, ne recueilleront de lui que des sentiments endoloris entretenus par le seul devoir.

Campion sent très bien qu'en donnant à la mort de son enfant de prédilection une valeur aussi démesurée il va non seulement contre la raison et ses lois universelles, mais à contre-courant de la « coutume » de ses pairs :

Il n'en faut pas juger généralement comme si nous avions tous la même pensée. Il faut savoir le prix que nous estimons les choses, avant que de louer notre patience quand nous les perdons. L'on prend souvent l'insensibilité ou la dureté pour de la constance, comme l'amour et l'amitié pour de la faiblesse (p. 233).

Figure, comme l'enfance de Jésus et comme sa croix, de la fragilité éphémère de la nature humaine et de la sienne propre, l'innocente petite fille bien-aimée lui a appris en mourant la vanité de la vie : à l'écart des vivants, de leurs préjugés et de leurs illusions, le mémorialiste est devenu le survivant de sa fille, l'ombre de lui-même, déjà entré, pour la rejoindre, dans l'outre-tombe.

Un jeune militaire nourri de Plutarque

Comment cet homme de guerre qui, dans la société secrète qu'il avait créée avec ses frères, était désigné sous le pseudonyme de Phronimon (« le réfléchi »), a-t-il pu en venir à une crise si profonde et si étrangère au renom de sage qu'il s'était acquis jusque-là ? Lorsque sa fille meurt, il a quarante ans. C'est l'âge où l'on entre dans la vieillesse au XVII^e siècle. D'homme fait, on devient « barbon ». Ce que Péguy a pu dire de la « découverte du grand secret » par les hommes de quarante ans était encore plus vrai au XVI^e et au XVII^e siècle qu'au XIX^e. C'est à cet âge que Montaigne commence à écrire les *Essais*, pour dégorger l'« humeur mélancolique » qu'il sent l'envahir. Quoique l'intention des *Essais* soit très différente de celle des *Mémoires*, cette conjonction est significative : l'entrée dans

l'hiver de la vie pour Montaigne comme son futur lecteur du XVII^e siècle a été le temps de la rétrospection, du bilan, de la conversion philosophique ou religieuse.

À cet assombrissement naturel, l'inquiétude chrétienne ne pouvait manquer de contribuer, chez un gentilhomme appartenant à l'aile princière du parti dévot et parvenu au déclin d'une vie consacrée à la guerre, aux complots, aux duels. Au XVII^e siècle de la « conquête mystique » se crée une sorte de cérémonial biographique qui veut qu'un gentilhomme, après les erreurs et le « libertinage » de la jeunesse et de l'âge adulte, adopte, la quarantaine passée, des mœurs plus austères et des pensées plus salutaires. Rédiger ses Mémoires revient alors à donner congé à sa vie passée, avant de s'adonner aux exercices spirituels convenables à ceux qui ne songent plus qu'à bien mourir. Mais il est clair qu'Henri de Campion, pour écrire ses *Mémoires*, n'a pas obéi à un rite social, ni à l'invite d'un confesseur ou d'un directeur de conscience, mais à une exigence intime. Sa « mauvaise fortune », ses « combats intérieurs » ont préparé le terrain à la « conversion » déclenchée par la mort de sa fille. Peut-on, malgré les coupures du général de Grimoard, reconstituer le cheminement de l'auteur des *Mémoires* des illusions à la désillusion, de l'orgueilleuse ambition mondaine à l'humilité de la tombe ?

Dès le départ, une fêlure invisible a affecté la « présomption » de ce jeune homme qui accordait avec peine son estime à quiconque. Il est un fils cadet. Pour ses contemporains, il n'est que « M. de Feuguerei ». Il porte un nom de terre *secondaire*. Le titulaire à part entière du nom ancestral est son frère Alexandre, l'aîné, le chef de famille après la mort du père. Être un cadet, cela a signifié pour le jeune Henri recevoir une éducation moins coûteuse que celle de son frère aîné, élève des Jésuites au collège de La Flèche, comme Pierre Corneille au collège de Rouen. Le cadet devra se contenter d'étudier chez son oncle maternel et sous sa direction. Être un cadet, cela a signifié aussi pour lui ne pas être entièrement maître de son sort : son frère aîné, investi du pouvoir paternel, seul juge des intérêts supérieurs de la famille et les confondant avec les siens, fort aussi de son éducation chez les Jésuites et des relations qu'elle lui a values, a infléchi à plusieurs reprises la carrière de son frère dans un sens que celui-ci n'aurait pas choisi de lui-même, il l'a empêché de faire un brillant mariage, sacrifiant tacitement ce rameau à la croissance de l'arbre généalogique dont lui-même était le tronc et le feuillage. Le « bon frère » qu'a voulu être Henri envers son aîné a mesuré trop tard que celui-ci a tout fait pour le maintenir dans son ombre et dans une condition humiliée. Aux yeux d'Alexandre, c'était à lui et à lui seul, chef de la lignée, qu'il appartenait de rendre au nom gentilice son antique éclat, c'était sur lui que devait se concentrer la lumière et la fortune. L'ambition d'Henri était de trop.

Une divergence de dessein a corrodé longtemps à l'insu du cadet, en pleine lucidité pour l'aîné, l'amitié sincère que se portent les deux frères. L'ambition d'Henri est d'enrichir l'arbre généalogique des Campion d'une nouvelle lignée, qui sera la maison de Feuguerei. Il ne sait ou ne peut se soustraire à l'ascendant de son frère, tout en brûlant du désir de conquérir son autonomie et de fonder pour

son propre compte une lignée collatérale. Il subit la loi familiale et, en même temps, il cherche à y substituer sa loi propre. Que de déceptions n'aura-t-il pas souffertes avant de se décider à rompre avec cet ennemi caché au sein des affections de sa propre famille et de pouvoir enfin écrire :

J'avoue que les procédés de mon frère en cette affaire et en plusieurs autres m'ont ôté toute la croyance que j'avais en lui et en son amitié, et fait éviter son commerce particulier, quoique je n'aie pas cessé de l'aimer (p. 149).

Ce porte-à-faux avec son aîné, qu'il a longtemps refusé d'admettre, lui a fait sentir tout le prix de l'affection de sa sœur, M^{me} de Vacueil, et de son plus jeune frère, Nicolas, prieur de Vert-sur-Avre. Celui-ci avait été sacrifié d'emblée à l'avenir de l'aîné et à la chance laissée au second. Voué à la carrière ecclésiastique, il avait renoncé à sa part d'héritage et c'est à lui que revint d'héberger et de soigner leur vieille mère. Son caractère doux et contemplatif lui a permis d'embrasser cette nécessité comme une vocation et de devenir, abbé bénéficiaire, un prêtre zélé dans sa foi et ses devoirs religieux. Dans le cercle clandestin de réflexion dont il se fit le secrétaire, Nicolas de Campion avait reçu le pseudonyme d'Agathiste (« le plus accompli »), tandis que l'étoile de la compagnie, Alexandre, était qualifié d'Éricrate (« le vainqueur des disputes ») : le pieux Nicolas était l'antithèse d'Alexandre, lancé dans le labyrinthe du monde avec la fière certitude d'en sortir vainqueur.

Revenu de la fascination qu'avait exercée sur lui son aîné, Henri se rapprocha davantage de son plus jeune frère, avec qui il avait au fond plus d'affinités. Il fit plusieurs séjours clandestins à Vert-sur-Avre, dans la pénible période qui suivit l'échec des Importants, et au cours de laquelle la police de Mazarin était à ses trousses, comme l'un des complices du duc de Beaufort. Ses conversations en tête à tête avec le dévot prieur ne purent que l'aider à prendre du champ. C'est sa sœur aînée, M^{me} de Vacueil, qui présenta à Henri une parente par alliance, M^{lle} de Martinville, et qui favorisa des fiançailles et un mariage que lui avaient jusqu'alors interdits les intrigues de son frère. Il put enfin, le duc de Beaufort étant rentré en grâce faute de preuves, reparaitre au grand jour et fonder sa Maison. La malédiction qui poursuit les cadets ne tarda pas à le rejoindre : sa fille morte lui ôta le goût de faire croître la fragile branche nouvelle des Feuguerei, qui commençait à peine à pousser sur l'arbre des Campion.

L'éducation littéraire et morale toute française qu'Henri de Campion avait reçue de son oncle maternel, Edme du Pilliers, était à la fois supérieure à la moyenne des gentilshommes d'épée de son temps, et différente de celle que les plus lettrés d'entre eux, comme son frère aîné, avait reçue dans la discipline et les exercices des collèges :

[II] me faisait rendre compte de ce que j'avais lu, m'obligeait à dire mon opinion sur ce que je lui racontais y avoir trouvé de plus remarquable, en raisonnait avec moi, et m'en faisait conférence encore avec la bonne compagnie qui se trouvait ordinairement chez lui, afin que je fusse mieux instruit. Voilà, pour dire la vérité, les seules études auxquelles je m'appliquai jusqu'à l'âge de dix-huit ans, qu'il y avait peu de livres français que je n'eusse lus et dont je ne susse ce qu'ils contenaient de plus essentiel, particulièrement ceux qui traitent d'histoire, que

j'ai toujours préférés aux autres, excepté Sénèque et Montaigne, qui sont toujours mes véritables favoris (p. 48).

Selon les *Entretiens* mis en forme par Nicolas de Campion, Pierre Charron, l'auteur de *La Sagesse*, disciple de Montaigne et comme lui maître de scepticisme, compte aussi parmi les autorités philosophiques majeures reconnues par les trois frères et par les membres de leur cercle. Cette génération de jeunes gentilshommes sait ce qu'est la vie de l'esprit, elle lui est naturelle. Henri de Campion s'est créé, à l'école de Montaigne et de Charron, une « arrière-boutique toute sienne ». La lecture, les réflexions morales et politiques partagées, la conversation en « bonne compagnie » restèrent, pendant les haltes ou répit de ses campagnes militaires, une respiration indispensable à cet homme d'épée méditatif. Il n'est pas isolé. C'en est fini des soudards français dénoncés par Castiglione et des bouchers des guerres de Religion auxquels Montaigne faisait honte. C'en est fini des rudes accents d'épopée avec lesquels Montluc relatait ses campagnes. Entre courage, humanité, incendie, carnage, pillage et viols, le récit des *Mémoires* ne cache rien ni des horreurs de la guerre ni de la compassion, des amitiés et de la dignité dont elle est aussi l'occasion. Dans ses intervalles, assez de jeunes officiers nobles ont été acquis à la République des Lettres pour former une petite académie itinérante :

Pendant ce repos, j'avais mes livres, qui faisaient une partie de la charge de ma charrette, auxquels je m'occupais assez souvent, tantôt seul, et la plupart du temps avec trois amis du régiment, gens spirituels et fort studieux. Le chevalier de Sévigné, Breton, et capitaine du corps, en était un ; homme d'esprit studieux, qui avait beaucoup de lecture, et qui depuis son enfance, avait toujours été dans la guerre ou à la Cour. Le Breuil-Marcillac, Gascon, frère du lieutenant-colonel, et mon capitaine, était le tiers de notre société. Il avait étudié jusqu'à vingt-huit ans, ses parents l'ayant destiné pour l'Église, qu'il quitta pour prendre l'épée, après avoir très bien employé le temps au collège, et ensuite en Sorbonne. C'était un esprit doux, accommodant, et qui n'avait rien de la rudesse des gens de guerre. D'Alvimar, de Paris, lieutenant, mon intime ami, faisait le quatrième de notre commerce studieux ; il avait l'esprit poli, agréable en toutes conversations, et le caractère tout à fait sociable. C'étaient-là les trois hommes avec lesquels je passais mes heures de loisir. Après avoir raisonné ensemble sur les sujets qui se présentaient, sans dispute aigre ni envie de paraître aux dépens les uns des autres, l'un de nous lisait haut quelque bon livre, dont nous examinions les plus beaux passages, pour apprendre à bien vivre et à bien mourir, selon la morale, qui était notre principale étude. Beaucoup prenaient plaisir à entendre nos conférences qui, je crois, leur étaient utiles, puisqu'il ne s'y disait rien qui ne portât à la vertu. Je n'ai point trouvé depuis de société si commode ni si raisonnable, elle dura les sept années que je servis dans le régiment de Normandie, où j'étais tellement aimé des officiers, qu'il n'y en avait pas qui ne fût mon ami, et quoique je ne fusse que lieutenant, je puis dire que je gouvernais le régiment comme je le voulais (pp. 105-106).

Le contraste est trop vif entre ces souvenirs de guerre dans l'armée royale et les « combats intérieurs » qu'il a connus ensuite au service des princes rebelles au roi pour n'avoir pas contribué à éloigner Henri de Campion de ces liaisons de guerre civile. Sa conscience était restée en paix dans une guerre faite au nom du roi contre ses ennemis étrangers. De la lecture, de la conversation qui porte sur les bons livres, bref des lettres, Campion et ses camarades, académiciens de bivouac, attendaient des lumières sur leur conduite dans la vie active, les avertissant des

pièges qu'elle tend aux âmes droites. Edme du Pilliers, l'oncle et précepteur d'Henri, avait préféré l'« être à soi » du repos et de la vie retirée aux ambiguïtés de la vie publique, à l'exemple de Montaigne résignant sa charge de maire de Bordeaux. Le jeune Henri de Campion s'était braqué contre cette vie de « gentilhomme casanier », « inutile à soi-même et à sa patrie ». Au modèle proposé par son oncle et par Montaigne, il avait préféré les exhortations de Plutarque :

Et tout ainsi que comme les eaux cachées, pour autant qu'elles sont couvertes et ombragées et qu'elles crouissent, elles se pourrissent, aussi ceux qui ne bougent et ne s'emploient point, encore qu'ils aient quelque chose de bon en eux, et ne le font point sortir dehors, ni n'exercent point les naturelles facultés qui étaient nées avec eux, se corrompent et envieillissent.

La conquête de la gloire et ses travaux sont aux yeux de Plutarque le passage à l'acte de l'âme noble. Cette vue avait tout pour séduire un jeune cadet sans fortune, dont l'imagination est pleine des *Vies parallèles*. Pour autant, et là-dessus Montaigne et Plutarque sont d'accord, l'action inspirée par les ambitions généreuses est aussi une suite d'épreuves dangereuses pour l'intégrité de l'âme. Le monde est rempli de leurres auxquels l'âme est livrée par les passions qui l'assaillent, la détournant de se conduire selon l'ordre supérieur auquel elle se doit et l'empêchant de le faire régner en elle et autour d'elle. Henri de Campion emploie le mot *passion* dans le sens d'une quête harassante à la poursuite d'un faux bien qui échappe toujours à la prise, et qui abuse l'âme jusqu'au jour où elle se réveille de ce vain mirage. Pour l'homme d'action, la réflexion morale est là pour l'aider à débusquer les leurres qui, cachés par ses propres passions, le feraient dévier de la voie droite. Mais le monde est trompeur, les passions et leurs illusions la chose du monde la mieux répandue : l'heure arrive où la vie active montre ses limites et il est temps de se rallier à la vie contemplative.

La conversion au repos et à la retraite est l'horizon de toutes les morales de l'action du XVII^e siècle³ ; cette conversion toujours ouverte, parfois désirée en vain, toujours inattendue, ne saurait être confondue avec une démission : c'est, au contraire, une décision de l'âme, expérience faite de sa trompeuse et ruineuse agitation dans le monde, de sauver son intégrité dans la contemplation de l'ordre supérieur pour lequel elle est faite. Il n'était pas difficile aux hommes et aux femmes du XVII^e siècle d'articuler au christianisme cette conception stoïcienne de la vie morale : il leur suffisait de faire du repos sur la terre, la figure et la préparation du salut dans le ciel. La trajectoire morale d'Henri de Campion, retracée et soutenue par l'exercice rétrospectif de ses *Mémoires*, l'a fait passer de l'engagement héroïque dans le désordre du monde, ponctué de repos méditatifs, mais aussi de déceptions de plus en plus fréquentes et troublantes, à une conversion à la vie domestique, puis à l'attente endeuillée de la mort.

La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant :
la fiction et la vie

Avant de parvenir à cette retraite et à cet état passif, il lui a fallu se libérer, une à une, des passions de gentilhomme qui l'attachèrent au monde avant de le lui faire prendre en dégoût. Dans l'autoportrait qu'il propose du jeune homme qu'il a été, il écrit :

L'ambition et l'envie d'acquérir de la réputation ne me laissaient point de repos, et furent ma plus forte passion dès ma tendre jeunesse (p. 49).

Dans cette voie, sa fierté, sa droiture blessantes, les manœuvres de son frère et l'ingratitude des princes se chargèrent de lui valoir de cruelles rebuffades.

Autre trait du jeune gentilhomme, qui ne lui a pas rendu la vie facile :

Je me suis trouvé plus enclin que personne du monde à l'amour, avec cette circonstance assez extraordinaire que, bien qu'en l'absence des femmes qui me l'ont inspiré j'aie souhaité leurs dernières faveurs, je me suis trouvé tout autre étant avec elles, et la timidité qui m'a dominé, et quelquefois aussi les réflexions, m'ont fait éviter jusqu'à présent de les presser de m'accorder ce qu'elles n'auraient pu avouer sans honte [...]. Enfin je me puis dire le plus licencieux de tous en pensées, et quelquefois en paroles dans le particulier, et le moins en effets (pp. 49-50).

Ce voluptueux en imagination condamné à l'inanition dans les faits a toutes chances, bien qu'il n'avoue pas cette faiblesse, d'avoir eu l'imagination remplie de *L'Astrée* et peuplée de bergers et bergères du théâtre pastoral, d'autant plus brûlants de désir qu'ils restent chastes, ou encore des jeunes personnages des comédies de Corneille, évoluant entre amour et ambition. L'intrigue qu'il remémore le plus longuement, et qui lui a laissé une ineffaçable cicatrice, a pour « bergère » la jolie belle-fille de son frère Alexandre, lequel avait épousé, par intérêt et ambition, la veuve d'un officier du comte de Soissons, son maître. À l'image de son milieu brillant, M^{lle} de Fontaine est vive, spirituelle, piquante. Elle ne repousse pas la cour que lui fait Henri, mais Alexandre juge sa belle-fille un trop bon parti pour son pauvre cadet de frère et il s'oppose au mariage. M^{lle} de Fontaine ne fait pas preuve en cette occasion de la constance qu'un « berger » est en droit d'attendre d'une « bergère ». Elle tergiverse, fait bonne mine à d'autres soupirants. Aussi cette « amourette » se transforme du côté d'Henri en « passion ardente », dont le mémorialiste fait un récit assez circonstancié pour qu'on puisse le qualifier de « nouvelle » inscrite dans le corps des *Mémoires*.

Plusieurs fois interrompue par la reprise du récit des campagnes auxquelles participe le jeune lieutenant de 1637 à 1641, l'action de cette « nouvelle » présente de curieuses analogies avec celle d'une comédie de Corneille, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, représentée en 1634 et publiée en 1637, l'année même où commencent les amours d'Henri de Campion et de M^{lle} de Fontaine. Le jeune homme a certainement vu et lu la pièce du célèbre écrivain normand, dont nous savons par plusieurs sources, notamment les *Entretiens* de Nicolas de Campion, qu'il était un ami de la famille. Comment n'aurait-il pas été marqué par cette pièce profondément originale, dont l'intrigue présentait une série d'analogies avec son propre cas, et dont le surprenant caractère du personnage principal invitait à l'identification ?

Sans doute la situation initiale d'Henri de Campion et celle du héros de *La*

Place Royale, Alidor, présentent-elles d'importantes différences. Henri de Campion s'est attaché à une jeune fille qui lui est refusée par son frère et qui, par sa coquetterie et son inconstance, a transformé le tendre amour qu'il lui portait en passion violente et inquiète. Alidor est épris d'une beauté sans reproche, Angélique, qui répond à sa passion avec une facilité et une fidélité qui justement font le désespoir de cet « amoureux extravagant ». Car, pour Alidor, dont l'esprit altier vise à se fixer en un point de vue immobile surplombant le monde « qui change tout », la fidélité et l'amour que lui porte Angélique ne sont qu'un leurre et une ruse supplémentaires du monde, dissimulés sous le masque de sa beauté et de sa fidélité actuelles, pour l'enchaîner plus sûrement à des fluctuations futures et à un flétrissement inévitable. Pour se délivrer de ce qu'il considère comme un piège raffiné, cet amant stoïcien imagine de prévenir le temps, et de précipiter lui-même et tout de suite la jeune fille dans un « change », en lui faisant épouser son meilleur ami, Cléandre. Ainsi, sa raison, suscitant une Angélique « changée », aura-t-elle dévoilé à son propre cœur encore abusé le mensonge de la beauté, le mensonge de la fidélité ; l'aversion succédant à l'amour, il pourra conquérir la liberté d'indifférence, soustraite aux leures du temps, et accéder avec elle à la souveraineté de l'esprit « planant indestructible au milieu des ruines », selon une expression de Benjamin Constant dans *Adolphe* qui s'applique admirablement au cas d'Alidor :

*Ce remède est cruel, mais pourtant nécessaire.
Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire.*

Tout se passe comme si Henri de Campion avait voulu transposer à son propre cas la « médecine » imaginée par le héros de Corneille. Il est vrai que M^{lle} de Fontaine a pris soin elle-même de faire craindre à son amant « berger » ce « change » que l'Angélique de Corneille refuse de concéder à son amant « philosophe » ; Alidor finit malgré tout par détourner de lui la jeune fille, délivrant son propre cœur d'une passion qui blesse sa liberté. Le jugement d'Henri de Campion n'avait pas besoin d'être désabusé, M^{lle} de Fontaine s'était vite montrée fuyante ; mais le cœur de l'amoureux s'obstinait à espérer et sa passion s'était accrue, en raison même du caractère insaisissable de l'objet aimé.

Pour s'arracher à cette servitude, trancher dans le vif et ôter tout prétexte à sa vaine passion, il recourt au même remède « extravagant » que l'Alidor de Corneille. Il trouve un complice en « un parent assez riche, bien fait et très aimable, qui voyait souvent Mademoiselle de Fontaine et se plaisait avec elle, à cause de la vivacité de son esprit, qui avait des charmes tout particuliers, sans néanmoins avoir d'autre pensée que celle de se divertir » (p. 151). Ce gentilhomme, appelé le sieur Des Resvintes, « un des meilleurs amis » de l'amoureux déçu, est pour ainsi dire jeté par lui dans les bras de la demoiselle ; Henri de Campion se charge d'aplanir lui-même toutes les difficultés et de hâter les fiançailles : « Pendant ce temps, j'étais dans les transes où l'on peut croire que se trouve un amoureux passionné qui cherche lui-même à s'ôter l'espérance »

(p. 153). Le mariage se fait, et Henri de Campion est récompensé de ses peines : « Quoique six mois d'absence m'eussent si bien guéri qu'il m'eût été alors bien plus malaisé d'avoir de l'amour pour elle que je n'avais eu de peine à perdre ma passion » (p. 155).

Cette intrigue n'était pas restée furtive. Toute la société dont les deux frères sont les boute-en-train en a été le public attentif. Son dénouement, en présence et avec la participation des deux Campion, de Des Resvintes et de M^{lle} de Fontaine, a été l'objet d'une « conférence » de leur académie parisienne, dont les actes, rédigés par Nicolas de Campion, figurent dans les *Entretiens* sous le titre : « Du mariage ». Théâtre dans le théâtre, jeu de miroirs en cascade : c'est dans la vie le monde de *L'Illusion comique* (1635).

La seule différence profonde entre l'intrigue de *La Place Royale* et son reflet dans la vie tient à la nature de l'objet aimé. M^{lle} de Fontaine se maintient dans le registre comique – où son « change » antérieur la situait déjà – en acceptant l'insultant mariage avec Des Resvintes arrangé par son soupirant maltraité ; elle ressemble à un autre personnage de *La Place Royale*, Phylis, pour qui l'amour est un jeu, non une raison d'être ; alors que l'Angélique de Corneille, déplacée dans une comédie, absolue dans son amour et victime d'un « change » qui lui est arraché, se détourne d'un monde où l'absolu est absent et entre en religion pour reporter son amour sur le seul objet qui ne varie point : Dieu. Quant à Henri de Campion, ayant affaire à une Phylis et non à une Angélique, il n'en a pas moins emprunté à Alidor sa méthode pour vaincre son propre cœur, le soustraire au désir d'un objet fuyant et recouvrer sa liberté :

*Je vis dorénavant puisque je vis à moi ;
Et quelque doux assaut qu'un autre objet me livre,
C'est de moi seulement que je prendrai la loi.*

Dans *La Place Royale*, Corneille rompt avec les poncifs de l'amour pétrarquiste et de l'amour pastoral, qu'il avait déjà mis à mal dans ses précédentes comédies en les exposant aux acides des calculs d'intérêt, d'ambition et de rang social. Il s'est rapproché du Cervantès du *Curieux impertinent*, « nouvelle » inscrite dans *Don Quichotte* : sa traduction en français avait connu un tel succès que Campion ne pouvait l'ignorer. Dans cette « nouvelle », le doute qu'un mari très amoureux nourrit, sans aucun motif de jalousie, sur la constance des femmes en général le pousse à mettre sa femme à l'épreuve en l'exposant aux avances de son meilleur ami ; il oblige celui-ci à jouer au rival, rôle qu'il joue si bien que l'« impertinent » mari découvre qu'il a créé lui-même, et de ses propres mains, le « change » qu'il redoutait à tort de son épouse.

L'amour « extravagant » d'Alidor comme l'amour « impertinent » de la nouvelle de Cervantès ruinent la convention pastorale du couple de fidèles bergers, insécable en dépit des séparations et des pressions extérieures. L'esprit d'analyse du romancier espagnol et du dramaturge français a découvert la faille entre l'imagination jalouse qui s'empare de la raison et de la volonté, et le cœur qui veut croire sans examen à la bonne foi de l'objet aimé. En se servant d'un ami

comme d'une arme pour achever de démasquer celle qu'il aime et détromper son propre cœur, Henri de Campion a tiré parti de la vérité romanesque pour se libérer du mensonge pastoral. Il est vrai, la liberté qu'il a reconquise n'est pas celle d'Alidor, « esprit fort » qui désormais, en amour, se conduira en libertin, en Don Juan, chasseur et jamais proie. Cette liberté d'indifférence du désir, il la laisse à son frère aîné, Alexandre, virtuose des amours politiques. Empruntant à Alidor la méthode qui l'a libéré de sa passion, Henri s'est affranchi comme le héros de Corneille des leurre du parfait amour, mais il n'en a acquis que plus de discernement dans sa quête de la partenaire d'exception : il n'a pas renoncé, toutes illusions dissipées d'amourettes sentimentales ou passionnelles, à former avec un cœur fidèle un couple loyal et solide, pierre angulaire de sa future Maison⁴.

Il aurait pu former ce couple avec une nouvelle « maîtresse », la très constante M^{lle} du Quesne, si l'émigration ou la clandestinité auxquelles le condamnait l'affaire du duc de Beaufort ne l'avaient obligé à lui rendre lui-même sa liberté. Quand sa situation s'éclaircit, retrouvant chez sa sœur M^{lle} de Martinville, qu'il n'avait pas remarquée auparavant, il comprend qu'elle répond à l'idéal de l'épouse, justement parce qu'elle n'a pas les attraits décevants de l'amante :

Sa beauté était très passable, sa taille belle et noble, sa douceur merveilleuse, sa bonté non pareille, sa conduite bonne, sa vertu entière, son jugement judicieux. Elle n'avait ni dans le visage, ni dans le caractère, cette vivacité qui charme la plupart des hommes, mais si ce n'était une personne à ne les pas surprendre d'amour, elle leur inspirait du moins toujours de l'estime et de l'amitié (pp. 195-196).

La scène où il se déclare à celle qui deviendra sa femme ne doit rien à la poésie ni au roman, mais tout à l'idéal d'« honnête affection » qu'il a conçue après d'être délivré de sa passion pour la belle et piquante M^{lle} de Fontaine. Il se contentera désormais, vrai miracle en ce monde trompeur, d'un contrat entre deux volontés se donnant librement l'une à l'autre, éclairé par la raison et sanctionné par la religion :

Je lui découvris mes sentiments en lui faisant comprendre les difficultés de l'exécution, mais que comme je croyais mon projet une inspiration d'en haut, sans mélange d'amour sensuel, j'espérais que Dieu achèverait ce que je croyais commencé par sa seule volonté. Comme cette déclaration n'était pas commune, elle fut reçue aussi d'une manière conforme, Mademoiselle de Martinville n'y répondit point avec cette feinte sévérité que les femmes ont coutume d'employer, ni avec ces apparences toutes contraires à leurs sentiments, et qui devraient, ce me semble, être bannies des discours de mariage, qui ne doivent avoir rien que de solide. Elle dit qu'elle m'était obligée de l'honnête affection que je lui témoignais ; que si elle se soutenait, et que la situation de mes affaires changeât, elle me témoignerait volontiers sa reconnaissance (pp. 196-197).

Récompense de cette conversion à la paix du cœur, dans son Ithaque du Boscferei, loin des orages du cœur et des déceptions du monde, l'apparition d'un ange, sa fille Louise-Anne, prit pour Campion le sens d'une indulgence céleste et sa disparition, celui d'une invite à la suivre dans l'innocence et le repos du ciel.

Résister à Richelieu : terreur et amour, servitude et liberté

Mais avant de rejoindre un havre, sur la terre ou dans l'au-delà, Henri de Campion avait dû traverser, outre les affres de l'ambition et celles de l'amour, l'ivresse du point d'honneur et celle du jeu. Deux passions de jeune noble dont le seul métier est la guerre et pour qui le duel, les dés, éventuellement la conspiration, prolongent entre deux combats le « qui-vive » du front. La vie *ou* la mort, la richesse *ou* les dettes, la gloire *ou* la prison, parfois l'échafaud : tout ou rien. La vie du jeune samouraï français n'est pas une durée continue, patiente, évolutive, comme la calme prose rétrospective du gentilhomme vieillissant des *Mémoires* peut nous en donner le fallacieux sentiment, mais une succession d'instantanés nocturnes et d'instantanés solaires, selon qu'il a gagné ou perdu aux jeux qui tour à tour le requièrent, le duel étant le jeu suprême, où l'un des deux joueurs multiplie sa vie et sa gloire de celles que l'autre en mourant a perdues. Ce jeu suprême qui, de proche en proche, donnait lieu alors à un véritable massacre dans les rangs de la jeune aristocratie d'épée, deux puissances parviendront au cours du XVII^e siècle à en supprimer le prestige, sinon l'exercice : le roi et l'Église⁵. Le roi, parce qu'il veut être le seul à engranger, sur le champ de bataille, la gloire dont rayonne la mort au combat de ses gentilshommes. L'Église, parce qu'elle voit le péril où le duel expose deux âmes, celle du meurtrier comme celle de sa victime. Par la parole et par l'écrit, par la persuasion et par la répression, l'autorité royale et l'autorité ecclésiastique se sont acharnées à abolir le privilège que les jeunes nobles s'arrogeaient de disposer librement de leur propre vie comme d'un enjeu appartenant à eux seuls et au hasard de leur épée. La querelle du Cid avait d'autres motifs avoués, mais elle s'en prenait à un poète qui avait fait représenter sur la scène en 1636 une « affaire d'honneur » entre Don Gormas et Don Diègue conclue « noblement » par un duel où Rodrigue tue le plus important personnage de l'État après le roi.

Usant de la prétérition, Henri de Campion mémorialiste atteste la victoire morale de l'État et de l'Église :

Il m'est arrivé avant et depuis, plusieurs de ces sortes d'affaires dont je ne parlerai plus, ayant présentement trop d'aversion pour ce faux point d'honneur pour en vouloir raconter le succès. Ce n'était pas que je fusse querelleur ; mais j'étais bien aise que mes amis eussent des démêlés pour les servir, pensant, selon la coutume de ce temps-là, me faire valoir par le duel et les procédés auxquels il donne lieu. C'était une faiblesse ; mais je l'avoue ingénument (p. 85).

Il rejoint la désillusion exprimée et conseillée à ses enfants par Fortin de La Hogue dans son Testament de 1648 :

Je te confesse, mon fils, que j'ai été entraîné deux fois par le torrent de nos duels, comme les autres [...]. Mon fils, cet exemple qui se rencontre dans un petit sujet tel que je suis n'est bon que pour toi seul, qui es mon fils ; encore est-il imparfait, en ce qu'il rejette simplement le service d'un second : il faut faire davantage, et renoncer entièrement au duel, parce qu'il n'y a point de voie légitime qui te mette dans la nécessité de conserver ton honneur par le combat⁶.

Il se défera aussi de sa passion du jeu, infiniment plus qu'un divertissement : pour une noblesse que déshonoreraient le travail rémunéré ou le commerce et qui dédaigne à la guerre de se livrer au pillage comme la soldatesque, une manière dangereuse de gagner sa vie. Il avait la main heureuse pourtant, et elle lui aura souvent permis de gagner gros. La Fortune aidant, ces gains au jeu ont permis à ce gentilhomme sans fortune de subsister généreusement pendant toute la durée de sa carrière mal payée d'officier du roi et même pendant sa courte carrière de comploteur – aiguillonnée par l'impatience de réussir vite –, en ne misant plus sur le roi, lent comme la Justice, mais sur les princes capables d'obtenir tout du roi et, d'un coup, il aura pu s'offrir le luxe de ne rien devoir à ses suzerains en difficulté, voire de leur faire des avances d'argent. Il aura été un « gentilhomme perdu », jamais un mercenaire.

Enfin il s'est défait non seulement de l'ambition, en se contentant de sa modeste terre et de son manoir du Boscferei, mais des nobles motifs qui l'avaient rangé avec ses frères dans le camp des adversaires de Richelieu et qui le poussèrent, au début de la Régence et du ministère Mazarin, à se rallier, à contretemps, aux princes de Vendôme, ennemis de toujours du cardinal. Il avait commencé sa carrière militaire au service de Gaston d'Orléans, le fils préféré de Marie de Médicis, le portrait vivant d'Henri IV, un autre Pantagruel qu'adoraient les Français, à la différence du mélancolique Louis XIII. Seul héritier du trône jusqu'en 1638, date de la naissance du futur Louis XIV, Gaston concentrait sur lui les espoirs non seulement du parti dévot vaincu lors de la journée des Dupes en 1630, mais d'une majorité des Français, intimidés ou indignés par Richelieu, l'« effrayant génie » inventé par la reine mère, qu'il avait trahie, et à qui le triste Louis XIII l'avait soustrait pour en faire son tout-puissant ministre. Mais Gaston n'était pas de taille à tenir tête à ce couple politique. Échaudé par la débandade, en 1630, du parti de grands seigneurs et de leurs clientèles ligués avec le prince héritier, Campion dut entrer dans le service du roi et de Richelieu. Il n'en sortit que sur un malentendu, dix ans plus tard, en 1641, se retrouvant dans le sillage des Vendôme, descendants d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées, princes du sang eux aussi, populaires eux aussi, et irrécyclables avec l'impopulaire Richelieu. Campion se tira de cette seconde mésaventure, encore plus compromettante, avec une petite pension annuelle de deux mille livres payées par la duchesse de Vendôme, en cachette de son mari et de son fils.

De très nombreux nobles, petits ou grands, jugeaient le service des princes plus « honorable » que celui du roi et de l'État, qui, sous la main de fer d'un Richelieu, leur paraissait une forme de servitude. Plutôt que de devenir la « créature du Cardinal », ils préféraient « s'attacher aux intérêts d'un prince », « se vouer à son service ». C'étaient là des formules qui conservaient les traces médiévales du pacte féodal par lequel suzerain et vassal s'engageaient librement l'un envers l'autre. La sujétion était ici enveloppée par l'élégance des procédés échangés entre hommes libres que le rang séparait, mais qui avaient en commun et leur appartenance au même ordre nobiliaire, et leur allégeance au même code d'honneur. Les circonstances de la lutte contre le puissant et terrible ministre, les

périls, l'exil, la clandestinité contribuaient à tisser entre les Grands et leurs fidèles des liens affectifs qui n'avaient guère d'équivalent dans la clientèle de l'efficace cardinal. La liberté, les mœurs nobles étaient du côté des princes du sang, dans la résistance à l'usurpateur. De belles dames et l'amour étaient au rendez-vous aussi bien que l'aventure et les périls.

D'ailleurs, les princes n'étaient-ils pas les seules autorités politiques assez légitimes pour pouvoir combattre et peut-être abattre le « favori » du roi, ce trouble-fête qui avait pris possession de l'esprit de Louis XIII et qui le tenait par la peur ? En cas de succès, la clientèle de Richelieu et de ses alliés serait disgraciée, celle des princes serait comblée de leurs dépouilles. Le pari sur cette issue n'était pas absurde. Rares étaient alors les « bons Français » qui avaient pour critère de jugement politique les intérêts supérieurs du royaume en guerre. Et beaucoup voyaient, dans la guerre déclarée en 1632 aux Habsbourg, le moyen souhaité par Richelieu de se rendre indispensable aux yeux du roi et de ses sujets.

Comploter contre Richelieu toute sa vie, avec Gaston, avec Soissons, avec les Vendôme, et bien parti pour participer à la Fronde des princes contre Mazarin, Alexandre de Campion est une figure typique du choix fait par de nombreux nobles entre 1630 et 1650. Il aurait dû perdre son pari, s'il n'en avait pas été dispensé à temps par le duc de Longueville, rallié à Mazarin et qui le nomma major de Rouen, du bon côté, pendant la Fronde des princes. Son frère Henri était infiniment moins engagé dans l'opposition, il avait longtemps bien servi le roi, et il a failli tout perdre et se perdre en se laissant engager par Alexandre dans la maison de Vendôme et dans sa vendetta contre Richelieu, puis Mazarin. Jusqu'à quel point partageait-il l'exécration de son frère aîné et de leurs amis envers la personne et la politique du cardinal ? Ce n'est évidemment pas dans les conférences qu'il organisait à l'armée, dans les temps de repos, que Campion laissa affleurer ses opinions sur le ministre. Il en parle sans sympathie, mais avec réserve, dans ses *Mémoires*. Le seul fait qu'il ait pu entrer au service du duc de Vendôme et de son fils Beaufort en 1641 laisse croire qu'il ne désapprouvait pas leurs opinions et leur conduite hostiles au cardinal, même s'il n'en épousait pas la violence.

Les *Entretiens sur divers sujets...*, rédigés par son frère Nicolas, et notamment celui qui s'intitule « Du plus sûr appui de l'autorité souveraine », nous font connaître ses sentiments exprimés dans la sécurité de conférences secrètes, au début de 1641, année charnière pour lui. « Conférences » au sens où l'entendait Montaigne : confrontations d'esprits différents et de même force, qui argumentent entre eux à loisir sur une même matière, pour le seul plaisir de l'exercice et l'utilité de s'éclairer mutuellement. Rien de commun avec les discussions dans l'urgence entre conjurés ou chefs de parti sur la tactique immédiate à suivre, comme le cardinal de Retz en rapporte plusieurs dans ses *Mémoires*. Les interlocuteurs des *Entretiens*, sauf deux d'entre eux, Alexandre de Campion et Beauregard, engagés auprès d'un chef de parti, le comte de Soissons, ne sont pas des acteurs du combat politique en cours ; ils n'en partagent pas moins la même exécration du cardinal. Une femme, M^{me} de Vacueil, sœur des

Campion, assiste aux séances. Si Alexandre et son ami Beauregard peuvent se sentir en parfaite sécurité dans les réunions de cette petite assemblée, c'est qu'une confidentialité sans faille leur est assurée par la parenté, l'amitié et l'ardente convergence des sentiments.

Pour Henri de Campion, ces conférences justifient le combat contre le cardinal ; elles sont par elles-mêmes un acte de protestation et de résistance, leur parole clandestine rompant le silence d'intimidation et de terreur que fait régner dans la vie publique, et même dans la conversation ordinaire, le gouvernement secret et policier de Richelieu.

– Il ne s'agit pas ici, dit l'un des « devisants », Apiste [M. de Troncé, beau-frère d'Alexandre de Campion et libertin déclaré], d'examiner s'il est à propos d'entreprendre de faire taire le peuple du monde le plus emporté à parler, mais il est question d'admirer la vigueur et la puissance du Ministre, qui est venu à bout d'une entreprise qui nous avait paru jusqu'alors impossible.

– Il est bien plutôt question, reprit assez vivement Phronimon [Henri de Campion], de savoir si ce Ministre a eu raison d'imposer à un peuple libre un joug aussi rude que lui est ce silence auquel on le force, ou pour parler encore plus juste, il me semble que nous devons examiner s'il lui a été permis, en lui faisant souffrir tant de sortes de maux, de lui en interdire encore les plaintes.

– Je vois bien, dit Apiste, que vous êtes du nombre de ceux qui font consister la félicité des peuples dans la liberté qu'ils ont de se perdre, et que c'est par cette raison que vous trouvez beaucoup de tyrannie à les contraindre de vivre en repos.

– Et moi j'ai bien peur, répondit Phronimon, que vous ne soyez plutôt de ceux qui mettent le bonheur et la gloire du Prince à voir trembler et gémir les peuples sous le joug de sa puissance (p. 262).

Ce vif dialogue contribue à lancer la question du jour, qu'Alexandre de Campion va poser en termes généraux, en citant *Le Prince* de Machiavel : l'obéissance des peuples doit-elle être obtenue par la douceur et les bienfaits ou bien par la force et la crainte ? L'application particulière ne peut que tomber sur Richelieu, sa doctrine, ses méthodes. Mais d'emblée la position d'Henri, le futur auteur des *Mémoires*, a été affirmée : il partage l'anti-machiavélisme chrétien, il n'accepte pas que l'État, comme le veut Richelieu, fonde son autorité sur la crainte et réduise ses sujets à l'obéissance servile. Le libertin Apiste serait-il d'accord avec les *Considérations politiques sur les coups d'État* du libertin érudit Gabriel Naudé, publiées deux ans plus tôt, et partage-t-il comme celui-ci le sentiment antichrétien de Machiavel : la ruse et la force du prince doivent tenir en respect les passions du peuple et imposer un ordre qui, loin d'opprimer les esprits libres, les protège contre l'autre face de la liberté politique, l'anarchie ? Le secrétaire des *Entretiens* affirme qu'Apiste a parlé ainsi « pour contredire selon sa coutume, afin d'animer davantage la conversation, que pour exprimer ses véritables sentiments ». En réalité, tous les présents sont d'accord pour condamner « le gouvernement présent » et sont prêts à répondre à quiconque parmi eux en prendrait la défense.

Pour que la « conférence » ne tourne pas court, il faut que se déclarent des avocats du diable ; par jeu, ils prendront la défense du machiavélisme politique et

prêteront leur éloquence à la cause de Richelieu, telle que la présentent sa clientèle et ses propagandistes. Les avocats de la liberté auront tout loisir pour les réfuter, et le magistrat de l'assemblée, M. de Bailleul (son pseudonyme est Critobule, « le maître des sentences »), tirera une conclusion de synthèse équanime. En souriant, Beauregard (sous le pseudonyme d'Hédomène, « l'enjoué ») se fait donc le porte-parole des maximes qu'il entend tous les jours soutenir à la Cour, parmi les « créatures » du ministre, assez sophistes pour accorder le ministère d'Église du cardinal à sa politique de « lion, terreur des forêts ». Il énumère les leçons de l'Histoire romaine (César assassiné pour avoir essayé la douceur, Auguste jouissant paisiblement de sa puissance absolue après une hécatombe de ses adversaires), celles de l'Histoire de France (Louis XI, heureux Tibère et Louis XII, « père du peuple » penaud), celles aussi de l'Histoire d'Espagne (le terrible Ximénès de Cisneros soutenant l'autorité de Charles Quint, le modéré Olivarès ruinant Philippe IV et battu par Richelieu)⁷ : autant d'exemples massue invoqués dans le parti du cardinal pour justifier sa politique victorieuse de force et de crainte.

Les deux frères Campion se lancent alors tour à tour dans la réfutation de cette thèse officielle. Alexandre-Éricrate montre avec fougue que le principe de crainte est autodestructeur puisqu'il engendre la haine irréconciliable de ses victimes et corrompt l'amour qui, assurant la liaison des membres au chef, fonde la véritable et durable autorité d'un État :

Si la crainte opère quelquefois les mêmes effets, ce n'est que comme une cause étrangère ; de sorte que l'on peut dire que l'une meut le corps de l'État d'un mouvement libre et naturel, mais que l'autre le traîne avec peine et avec violence. La première lui inspire un principe de vie qui lui fait exercer ses fonctions avec facilité et même avec plaisir, et l'autre, qui le trouve toujours répugnant, ne le remue, pour ainsi dire, que par ressort (p. 274).

Il faut le dire, cette page superbe et les suivantes de la même encre du réquisitoire d'Alexandre-Éricrate contre Richelieu formulent un thomisme politique et un libéralisme aristocratique dont la présence et la prégnance ignorées, malgré l'échec de l'opposition à Richelieu, à Mazarin et à Louis XIV, n'a pas cessé d'irriguer en profondeur la pensée de l'Ancien Régime ; elle est relayée par Fénelon au moment même où paraissent les *Entretiens*, et elle le sera par Malesherbes sous Louis XVI ; elle trouvera sa suprême expression au XIX^e siècle dans l'œuvre et l'action de Chateaubriand.

Mais la démonstration d'Alexandre ne se borne pas à cet éloge de principe d'une politique des bienfaits et de l'amour opposée à une politique de la force et de la crainte. Il s'emploie à réfuter un à un les exemples cités par Beauregard-Hédomène et qui sont en fait ceux que les courtisans de Richelieu invoquent en sa faveur.

Henri-Phronimon prend le relais de son frère : Auguste, le bonheur dans le crime ? Bien plutôt « le modèle du tendre amour pour tous les peuples qu'il eut sous sa domination, dans ses soins infatigables à pourvoir les nécessités d'un si grand État, et dans la résignation entière de toutes ses actions et de toutes ses pensées au bon gouvernement de son Empire ». Dans ce renversement

d'éclairage, de l'Octave vengeur célébré par les flatteurs du cardinal à l'Auguste gouvernant par l'amour que lui opposent ses adversaires, on reconnaît le sujet de la tragédie romaine que Corneille fera représenter deux ans plus tard : *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, extraordinaire leçon rétrospective de « gouvernement par l'amour » adressé à Louis XIII délivré de Richelieu et à son successeur.

Ximènes ? poursuit Henri-Phronimon. Il fut moins cruel que notre cardinal et, à la différence de celui-ci, il rapporta toutes ses actions à Charles Quint et non à lui-même. Olivarès, modéré ? Posez la question aux Portugais et aux Catalans, révoltés contre lui et demandant secours à la France.

Portraits du cardinal de Richelieu en Prince de Machiavel

L'accord politique entre les deux frères est alors si complet, si intime qu'Henri, dans cette dispute académique, peut achever le discours commencé par Alexandre. Même unité de vues entre eux dans un autre *Entretien*, prolongeant le débat sur l'autorité souveraine, qui porte cette fois « sur la conduite du Ministre ». Cette conférence est lancée par l'aveu presque dramatique, à peine joué, par l'évêque du Mans, M. de la Ferté (sous le pseudonyme de Zénopompe : « le guide divin ») : à la suite d'un entretien avec le confesseur de Richelieu, Jacques de L'Escot, son confrère lui a montré le manuscrit du *Traité de la perfection du chrétien* que le cardinal a écrit de sa main en plein drame de Corbie (1636), quand les Espagnols étaient aux portes de Paris. Il lui a décrit la vie intérieure ascétique et sacrificielle du ministre. Frappé par ces révélations, Zénopompe reconstruit d'un trait selon l'optique de L'Escot l'image qu'il se faisait du cardinal, quasi-saint du dévouement au bien public, et payant de prières et de macérations les châtiments qu'il est tenu d'exercer pour le salut de l'État et l'éclat dont il s'entoure pour soutenir son autorité. Il est « converti » et surpris de l'être. Alexandre-Éricate n'a pas de peine à ébranler cet édifice illusoire de vraisemblances. L'ascétique auteur du *Traité de la perfection du chrétien* n'est-il pas aussi le très profane auteur de la tragi-comédie pastorale de *Mirante*, où il raffine sur les passions sensuelles les moins compatibles avec son sacerdoce, faisant même étalage sur le somptueux théâtre de son palais des sentiments scandaleux qu'il ose afficher pour la reine Anne d'Autriche ? Pierre Corneille ne s'est-il pas courageusement retiré de la « compagnie des cinq auteurs » créée par Richelieu pour servir de « nègres » versificateurs à ses ambitions de dramaturge ? Leur ami poète n'a-t-il pas osé, en pleine persécution déclenchée contre lui par le cardinal, en 1637, dans l'*Excuse à Ariste* :

*En fin cette prison déplaît à son génie
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie ?*

Comment concilier ces facettes contradictoires, et impossibles à réduire en

système logique, du même personnage ? Alexandre demande au monstre caché de l'amour-propre, et non au principe de raison, le secret de cohérence d'une conduite aussi multiple et trompeuse :

Cette soif insatiable de gloire qui est sa passion dominante opère par un même mouvement tous ces différents effets. La même ambition qui lui a toujours fait poursuivre le premier degré dans les charges et les dignités, lui fait rechercher la prééminence en toutes choses. Il n'est pas en peine comment il accordera les richesses avec l'humilité, la modération avec la puissance, la politique avec l'art militaire, ni de quelle manière il pourra joindre dans un même sujet la piété, l'éloquence, la religion, les arts, les sciences, les vertus, et tous les avantages du corps et de l'esprit, et de la fortune. Il sait bien que ces choses si différentes dans leurs qualités, dans leurs opérations et dans leur fin, concourent toutes à inspirer de l'estime et de la vénération pour celui qui les possède : c'est pourquoi sans se travailler inutilement pour acquérir tant d'habitudes incompatibles, son unique but est de rassembler sur sa personne l'éclat qu'elles produisent chacune en particulier. Ne vous étonnez donc pas s'il est austère et voluptueux tout ensemble, si ses plaisirs sont accompagnés de tant de dévotion, et si ses vengeances mêmes ne respirent que zèle et religion ; enfin si son humilité chrétienne se produit avec tant de pompe, puisque cette réputation générale qu'il recherche avec tant d'ardeur, a également besoin de dévots, de courtisans, de poètes, d'orateurs, de philosophes et de religieux pour la soutenir dans ce lustre éclatant où il prétend l'élever (p. 305).

Cet extraordinaire portrait de Richelieu, qui n'a de rival en prose que ceux qu'ont dessinés deux autres ennemis du cardinal, Retz, dans ses *Mémoires*, et La Rochefoucauld dans l'allégorie de l'Amour-propre élevé à la suprême puissance qui inaugurerait ses *Maximes* dans leur première édition⁸, donne la mesure à la fois de l'ascendant exercé par le tout-puissant ministre de Louis XIII et du degré d'intelligence morale et politique auquel il contraignait de son vivant ses adversaires à s'élever pour ne pas baisser la tête devant lui. Comme dans la conférence sur « l'autorité souveraine », celle que les *Entretiens* de 1641 consacrent à « la conduite du ministre » montre Henri-Phronimon jouant les procureurs en second après son frère aîné.

Richelieu, qui vient d'appeler à Paris Nicolas Poussin, à qui vient d'être dédié l'*Horace* de ce même Corneille que le cardinal a persécuté en provoquant contre lui la querelle du *Cid*, est-il le magnifique mécène dont les lettres et les arts français attendent leur Renaissance ?

S'il attire les Muses en France, ce n'est que pour les y rendre esclaves : car je vous prie de me dire s'il y en a aujourd'hui quelqu'une qui ose ouvrir la bouche, à moins que ce ne soit pour publier ses louanges ; et si ce n'est pas un crime, je ne dis pas seulement de parler contre lui, mais de produire aucun ouvrage d'esprit qui ne soit fondé sur ses éloges, ou du moins entrepris sous ses auspices ? [...] Qui pourrait souffrir cette profession servile et mercenaire de travailler sans cesse à de nouveaux éloges, et que tout l'art de ceux qui se mêlent aujourd'hui d'écrire ne soit occupé qu'à composer des panégyriques pour une seule et même personne ? (p. 308).

Quand Alexandre-Éricrate reprend la parole à son frère, c'est pour montrer sur des exemples les abus de pouvoir du cardinal : sa prétention devant Corbie à jouer les généralissimes en humiliant le comte de Soissons, le véritable artisan de la victoire décisive sur l'envahisseur espagnol ; les ruses policières par lesquelles il a obtenu la disgrâce du jésuite Nicolas Caussin, confesseur de Louis XIII, qui

avait réussi à émouvoir le roi contre son ministre par son ouvrage de politique chrétienne, *La Cour sainte* ; la ruse infernale d'attacher au roi de séduisants espions qui charment son humeur inquiète et soupçonneuse, tout en informant le cardinal de ses plus secrètes pensées et de ses moindres mouvements. Mais n'a-t-il pas, avec l'ambitieux Cinq-Mars, élevé trop haut une machine capable de le renverser ? À cette question d'homme bien informé, la réponse viendra quelques mois plus tard, avec la découverte du traité entre le favori et l'Espagne et l'exécution à Lyon de Cinq-Mars et de son ami de Thou, que, dans ses *Mémoires*, Fontrailles a décrits affrontant le bourreau, sous les yeux du tyran en soutane, avec l'héroïsme d'Harmodius et d'Aristogiton, la grandeur d'âme stoïque de Damon et de Pythias.

Moins de deux ans après la mort de Richelieu, pendant la saison théâtrale 1644-1645, Corneille fera représenter la tragédie qu'il a toujours tenue pour sa préférée : *Rodogune*. On y trouve un terrible portrait du cardinal travesti en reine de Syrie machiavélique, prête à toutes les ruses et à tous les crimes, y compris l'assassinat de ses fils, pour se maintenir toute-puissante sur un trône usurpé. Seuls l'amitié fraternelle inébranlable entre ses enfants et l'amour qui les lie tous deux à une victime de leur mère réussissent au dernier moment, et presque contre leur gré, à démasquer le monstre. L'idéal du libéralisme aristocratique, son horreur de la tyrannie, sa passion de la liberté se déploient au grand jour dans cette pièce qui célèbre le triomphe difficile de l'amour sur la terreur.

Émilie, Cinna, Maxime : la conspiration de 1643

Mais, au moment même où le dramaturge ami des Campion récapitulait en fanfare les idéaux qui les avaient poussés dans la résistance à Richelieu, la mort du cardinal, la mort de Louis XIII, la régence assumée par la reine Anne d'Autriche, souffre-douleur du cardinal et longtemps alliée de ses adversaires, mais soucieuse du trône du jeune Louis XIV, créaient une situation politique entièrement nouvelle, où les schèmes qui avaient justifié les rébellions des princes sous le roi et le ministre défunts n'avaient plus le même sens. Henri de Campion avait eu les meilleures raisons de céder aux sollicitations de son frère l'engageant, au début de 1641 (l'époque des *Entretiens*), à venir le rejoindre à Sedan auprès du comte de Soissons, offensé par la conduite de Richelieu à son égard après sa victoire décisive de Corbie, l'année précédente, à la tête de l'armée royale. Mais, le 6 juin 1641, l'armée cette fois franco-espagnole levée par Soissons pour marcher sur Paris allait déborder à La Marfée les troupes royales commandées par le maréchal de Châtillon, quand le comte tombe mort. Une mort qui passa pour mystérieuse. La victoire, une fois de plus, restait au cardinal de Richelieu. Tout naturellement, Henri est alors poussé par son frère auprès des Vendôme, alliés politiques de Soissons :

Le duc de Beaufort témoigna une grande passion que je m'attachasse à lui [...]. Je retournai peu après à Vendôme où il me reçut avec de grandes marques de joie, et vécut en ce temps-là, et toujours depuis, avec moi d'une façon tout à fait obligeante, et avec plus de civilité que les Princes n'en ont d'ordinaire envers les gentilshommes qui se sont donnés à eux ; de manière que je pris dès-lors un zèle et une affection pour lui que nuls mauvais traitements ne m'ont pu faire perdre (p. 141).

Mais il entre au service de Beaufort juste au moment où celui-ci doit fuir les soupçons de Richelieu en Angleterre. Et sitôt que la mort de Richelieu rendit possible le retour des Vendôme à Paris, Beaufort pose implicitement sa candidature au ministère, en prenant la tête de la cabale des Importants qui réunit la plupart des princes et des clientèles qui avaient résisté à Richelieu. Ce parti compte sur la régente, leur ancienne alliée, pour se délivrer de Mazarin, successeur désigné par Richelieu et maintenu par Louis XIII pendant la courte année qui lui restait à vivre, en 1642-1643. La régente s'attache à Mazarin, comptant sur lui pour protéger le petit roi contre les appétits des Importants. Beaufort et les siens ne voient plus d'issue pour leur « cabale » que dans la liquidation de l'importun cardinal italien. Le récit « événementiel » des *Mémoires* d'Henri de Campion est le meilleur précis que nous ayons du premier acte d'un drame politique dont le dénouement sera, huit ans plus tard, la Fronde des princes.

Pour suppléer à l'économie de la prose du mémorialiste, pour reconstituer le pathétique de cette conspiration dans l'engrenage de laquelle Campion est pris, il faut encore faire appel à Corneille, le poète de *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, tragédie d'une actualité brûlante représentée en janvier 1643. Le décor est en effet celui d'une tragédie politique, le Palais Royal et les rues avoisinantes. Les deux héros en sont Mazarin, favori de la reine, devenu grâce à elle le nouveau et tout-puissant ministre, et le duc de Beaufort, ancien favori de la reine, qui avait espéré et qui espère encore tenir le rôle que Mazarin lui a ravi. À l'arrière-plan, des « héroïnes », la duchesse de Chevreuse et la duchesse de Montbazon. Celle-ci s'enorgueillit de la passion violente que le duc de Beaufort éprouve pour elle et qui le met à sa merci. L'amant du moment de la duchesse de Chevreuse, qui use vainement de son ancienne complicité avec la régente Anne d'Autriche pour la dégoûter de Mazarin, n'est autre qu'Alexandre de Campion, confident de Beaufort. Les deux grandes dames, enivrées à l'idée de devenir les patronnes de la régence, exigent du duc l'assassinat du ministre. Et le duc, cédant à un chantage analogue à celui que la belle Émilie exerce sur Cinna, organise avec ses fidèles un complot contre la vie de son rival heureux.

Préparé par les représentations et la lecture de *Cinna*, Henri de Campion n'a eu aucune peine à pénétrer les sentiments de son maître, qui, comme le héros de Corneille, veut offrir la tête du tyran en holocauste à la femme qu'il aime, mais éprouve des appréhensions secrètes quant à la validité morale de son acte :

Je crois néanmoins que le dessein du duc ne venait pas de son dessein particulier, mais des persuasions des duchesses de Chevreuse et de Montbazon, qui avaient un entier pouvoir sur son esprit et une haine irréconciliable contre le Cardinal. Ce qui me fait penser ainsi, c'est que

pendant qu'il fut dans cette résolution, je remarquai toujours qu'il y avait une répugnance intérieure qui, si je ne me trompe, était emportée par la parole qu'il pouvait avoir donnée à ces dames (p. 154).

Pour son compte en tout cas à l'abri de telles erreurs, Henri de Campion n'est pas décidé à se faire le complice d'un crime d'État. Sa conscience est le lieu d'un conflit que l'on peut à bon droit qualifier de cornélien, entre son devoir de fidélité envers le duc et le respect d'une loi supérieure qui interdit à tout homme d'honneur l'assassinat. D'un côté :

J'étais résolu d'en souffrir l'exécution plutôt que de trahir un Prince qui avait une entière confiance en moi (p. 159).

Et, de l'autre côté, il exige de ne pas être désigné pour frapper lui-même le Cardinal, « puisque je me tuerais plutôt moi-même que de faire une action de cette nature » (p. 157).

Si Montesquieu, qui fut et qui reste le meilleur sociologue de la monarchie classique, avait connu ce texte, il eût pu ajouter cet exemple à ceux qu'il cite pour montrer que, si l'honneur des nobles prescrit l'obéissance aux volontés de leur prince, ce même honneur « nous dicte que le prince ne doit jamais nous prescrire une action qui nous déshonore, parce qu'elle nous rendrait incapable de le servir ». Crillon refusa d'assassiner le duc de Guise, mais il offrit à Henri III de se battre contre lui. Après la Saint-Barthélemy, Charles IX ayant écrit à tous les gouverneurs de faire massacrer les huguenots, le vicomte d'Orte, qui commandait dans Bayonne, écrivit au roi : « Sire, je n'ai trouvé parmi les habitants et les gens de guerre que de bons citoyens, de braves soldats, et pas un bourreau ; ainsi eux et moi supplions Votre Majesté d'employer nos bras et nos vies à des choses faisables. » Ce grand et généreux courage regardait une lâcheté comme une chose impossible.

Toujours comme Cinna rameutant ses fidèles pour servir la vengeance de la « belle Émilie », Beaufort fait valoir en cette circonstance scabreuse le contrat de fidélité et d'assistance par lequel Campion s'est lié à lui, et déguise sous le langage de l'amitié généreuse la complicité criminelle à laquelle il l'engage :

[Il] me dit que la connaissance qu'il avait de mon affection et de ma probité l'obligeait à me donner une preuve de son amitié, qui me ferait voir que j'étais dans sa dernière confiance (p. 155).

Mais Campion est trop bien averti pour se laisser séduire. Il fait tout pour combattre le dessein formé par le duc et les siens. On lui oppose les nobles idéaux dont son frère et lui-même s'étaient prévalus pour justifier leur ardente opposition à la tyrannie de Richelieu. Mais la révolte, la résistance, peut-être même le tyrannicide avaient leur légitimité morale et politique sous le joug de Richelieu, dans un régime de terreur qui avait chassé la reine mère, pris en otage le roi, exécuté la fleur de la noblesse du royaume et réduit à la révolte les princes du sang. Maintenant, c'est un sophisme d'identifier Mazarin à Richelieu. Protecteur du petit roi choisi par la reine mère, le cardinal italien « vit avec tant

de douceur » avec les princes qu'il est impossible de lui affubler le masque cynique et féroce de l'Homme rouge. Les nobles arguments d'hier cachent les viles et veules passions d'aujourd'hui. Dans les ennemis du nouveau ministre, qui excitent Beaufort à tuer le ministre de la reine pour prendre sa place, nulle intention ni capacité de rétablir le royaume, mais un appétit de pouvoir à tout prix. Beaufort lui-même a fait la preuve de sa balourdise politique, lui « dont l'esprit n'est pas capable de soutenir une bonne fortune, encore moins de l'établir ».

Quant à son frère Alexandre, devenu toute honte bue le Maxime de la tragédie romaine de Corneille, asservi à M^{me} de Chevreuse comme Beaufort à M^{me} de Montbazou, devenu un professionnel des conspirations, il a perdu son âme au point de presser son frère d'accepter le rôle de spadassin qui lui est dévolu par le duc et les deux Furies :

J'étais plus étonné de mon frère que des autres, lui connaissant des mœurs douces et une assez grande bonté naturelle. Je crus alors, comme je ai toujours fait depuis, que la longue habitude qu'il avait eue avec les factieux, pendant qu'il était auprès du comte de Soissons, lui avait, contre son penchant, inspiré le désir de voir toujours la Cour et l'État en troubles : il a donné depuis plusieurs autres marques de cette inclination, plutôt acquise que naturelle (p. 157).

Désormais, l'ascendant d'Alexandre ne s'exerce plus sur son cadet désabusé, qui a reconquis son entière autonomie morale. Dans le secret de son cœur, il est déjà rallié, avant même le commencement de la Fronde, à la restauration d'une monarchie « augustéenne », épargnée par la terreur aussi bien que par le trouble des factions. C'était déjà en 1641 le rêve de la plupart des « devisants » des *Entretiens*, tout dressés qu'ils fussent contre la terreur du cardinal. La conclusion du débat sur « le plus sûr appui de l'autorité souveraine », formulée par M. de Bailleul-Critobule, inclinait à un régime de synthèse, conciliant l'autorité capable de réprimer et l'autorité capable de pardonner et de se faire aimer. Mazarin allait dans ce sens. Fouquet laissait espérer à ses admirateurs un gouvernement par l'amour. Louis XIV trancha en se passant en principe de son ministre favori, prenant sur sa propre personne sacrée une grandeur qui ne soit pas terreur et une grâce qui ne soit jamais faiblesse.

Desengaño

Henri de Campion, en se délivrant de la passion que les intrigues de son frère avait irritée, s'était éveillé à son aspiration intime véritable, la douceur et la stabilité d'un couple uni par une « honnête affection » réciproque. En découvrant chez son frère, chez Beaufort et dans la survivance de l'opposition à Richelieu des passions viles qui démentent les idéaux qu'il avait partagés avec Alexandre du

vivant de Richelieu, il se désabuse de l'esprit de parti et s'éveille à son aspiration politique véritable : l'ordre par le respect de l'autorité légitime. Ces deux désillusions et ces deux certitudes acquises à tant de prix, il les symbolisera en 1649 en donnant à la petite fille, née de son heureux mariage avec Guillemotte-Magdelainede Martinville, les prénoms du jeune roi et de sa mère : Louise-Anne.

Il lui avait d'abord fallu en 1643 se tirer avec honneur d'un très mauvais pas, sans être secouru comme Cinna par la sympathie et la clémence d'un Auguste. Malgré sa loyauté envers le duc, il ne se cantonna pas dans le rôle d'assistant technique que, tenant compte de ses scrupules, Beaufort s'était résigné à lui réserver dans le complot. Profitant du rôle clef qui lui était cependant laissé, il fit en sorte que le cardinal Mazarin ne se trouvât jamais à portée des coups de son assassin. À l'insu des conjurés, il fit échouer le projet d'assassinat de 1643. Mazarin ne sut pas davantage qu'il lui devait la vie et Anne d'Autriche elle aussi ignore sa dette envers ce fidèle inconnu qui, en protégeant Mazarin, la sauva, elle et son fils, des intrigues des Grands. Au contraire, il fut embrassé dans les soupçons que la Cour conçut du complot et de son geste il ne retira d'honneur qu'à ses propres yeux et à ceux de ses descendants qui liraient ses *Mémoires* non destinés à la publication. Geste de pure moralité et même d'amour pur, au sens fénélonien, offert à la reine Anne, au roi Louis, au principe sacré de la royauté.

La tragédie de *Cinna* avait deux versants. L'un regardait le trône et l'invitait à ne pas recommencer l'inclémence odieuse de Richelieu qui avait fait circuler le venin de la haine et de la vengeance dans le plus beau sang du royaume. L'autre regardait l'aristocratie d'épée et l'avertissait de ne pas confondre la légitime résistance à la tyrannie avec une violence destructrice du lien social du royaume, la loyauté envers le roi légitime et sacré. Les deux frères Campion, à la croisée des chemins qui les séparent, reflètent parfaitement l'analyse morale et politique du poète, lequel ne s'est pas contenté de lire les historiens antiques, mais a pénétré les consciences de ses contemporains, à commencer par ces deux gentilshommes normands, ses admirateurs et ses amis. Alexandre, en 1643, comme le Cinna et le Maxime de Corneille, a dégénéré en activiste professionnel que meurent des passions vulgaires et pour qui l'idéal de liberté politique qui l'avait naguère inspiré n'est plus qu'un hypocrite alibi. « Permanent » du syndicalisme aristocratique, il sert les intérêts à courte vue des princes et les siens, oubliant non seulement le bien commun du royaume qu'il avait prétendu restaurer, mais la simple humanité : l'amitié fraternelle, l'horreur du sang versé lâchement.

Henri de Campion-Phronimon, le mémorialiste, ne coïncide avec aucun des personnages de la tragédie de Corneille, mais il en est un profond lecteur, qui en a déchiffré la « substantifique moelle ». Il s'est défait de ses illusions sur son frère, sur Beaufort, sur le parti des Importants et des Grands, rapaces, mais il n'a rien renié des idéaux politiques généreux et libéraux qui animaient les « devisants » des *Entretiens* de 1641. Simplement, il a compris, comme Corneille l'y invitait, que l'on ne combat pas une terreur par une contre-terreur, que l'on n'impose pas par la haine et la vengeance un gouvernement de douceur et de liberté, et que, la

parenthèse fermée du ministériat Richelieu, c'était à la royauté légitime qu'il fallait faire confiance pour ramener le royaume dans son assiette naturelle. Alexandre a fini par représenter une aristocratie incapable en dernier ressort de s'élever au-dessus de ses intérêts « corporatifs », tandis qu'Henri a pris le parti d'une noblesse responsable laissant sa chance au nouveau règne de renouer avec la modération d'Henri IV.

Dans les années d'exil et d'errance auxquelles l'ont condamné son appartenance à la maison de Vendôme, il eut tout le temps de mûrir, loin de son frère, loin aussi de la petite communauté chaleureuse qu'ils avaient formée autour d'eux pendant les années Richelieu, une conscience détachée, indépendante et personnelle de son rapport au royaume, à la vie terrestre, sur fond de la mort qui se rapproche. Le dilemme devant lequel le complot Beaufort l'avait placé s'était posé d'abord à lui en termes d'honneur, il s'est élargi peu à peu en termes de salut. Le choix qu'il a fait de ne pas collaborer, et même de faire obstacle à l'assassinat du premier ministre de la reine régente, aurait pu être la pierre angulaire d'une *vita nuova* de sujet attaché au maintien des lois du royaume, de gentilhomme campagnard heureux dans son manoir et parmi les siens, un autre Fortin de La Hoguette, si la mort de sa fille n'avait ouvert au fond de lui-même un désenchantement qui n'est plus seulement de l'ambition, du jeu, des amourettes, mais du monde lui-même. La crise en s'approfondissant a éveillé ou réveillé en lui le sens du choix que le chrétien doit faire sur la terre : ou bien conquérir une place dans le monde au prix de la violence faite à autrui, ou bien renoncer au monde en acceptant de prendre sur soi le fardeau de la mort. Dans le texte des *Mémoires*, tel qu'il nous est parvenu, tronqué de ses méditations proprement religieuses, cet autre dilemme n'est pas formulé explicitement. Mais il est aisé d'en reconstituer les termes implicites dans le récit de ses dernières années et qui nous montre le mémorialiste se repliant de plus en plus loin de ce monde où il a reconnu un mystère d'iniquité, et s'écartant d'abord dans la retraite, puis, après la disparition de sa fille, dans l'acceptation oblatrice de la mort.

L'échec du complot contre Mazarin a dispersé les conjurés et Campion échappe à la police de Mazarin en se réfugiant dans l'île de Jersey, non loin des côtes de sa province natale. Là, pendant plusieurs mois, il se livre à une vie de recueillement, partagé entre la conversation, la lecture et la méditation. C'est une halte centrale dans sa vie, c'est une halte aussi dans ses *Mémoires* qui passent en cet endroit du ton du récit à celui de la méditation morale, pour ne pas dire de l'élévation lyrique. En présence de la mer, Campion goûte enfin, selon l'expression de Rousseau, « ces délices internes que trouvent dans la contemplation les âmes aimantes et douces ». Et c'est bien au Rousseau des *Rêveries* que fait penser ce gentilhomme exilé dans une île, convalescent des passions violentes et trouvant en lui-même, face à la mobilité des vagues, la sérénité :

Le long de la grève, ou dans les rochers solitaires qui environnaient ma demeure, laquelle tournée vers la mer, me donnait la vue sur ce vaste et changeant élément.

Je voyais en repos la tempête comme la bonace. Je trouvais en ce lieu belle matière de penser à la fragilité des choses humaines, dont j'apprenais toujours quelques effets. Je considérais que dans une île de trois lieues de long et une de large, où j'étais étranger, et sans nulle possession, je ne laisserais pas, si j'avais assez de sagesse, d'être plus heureux et plus tranquille que ceux qui causaient ma disgrâce [...]. Ces pensées me faisaient connaître que mon bonheur dépendait de moi, m'ôtaient le désir de le chercher ailleurs (pp. 172 et 173).

La prose du mémorialiste rejoint dans les modulations de ce passage, un *unicum* dans les Mémoires d'Ancien Régime, la poésie lyrique du grand poète, lui aussi déçu et blessé, du parti des princes : Tristan l'Hermite. Le sentiment qui l'inspire contient l'amorce encore sapientiale (*Suave mari magno*) du texte sublime des *Rêveries*, où Rousseau, brisant les limites de la réflexion morale, atteint à la parfaite liquidité intérieure. Mais dans les *Rêveries*, l'« agitation de l'eau » n'est pas, comme dans ces *Mémoires*, le « change » qui conforte par contraste la tranquillité dégrisée de l'âme, mais une musique qui lui rend son rythme naturel oublié :

Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île, et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi, et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque courte et faible réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde, dont la surface des eaux m'offrait l'image ; mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait et qui, sans aucun mouvement actif de mon âme, ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu, je ne pouvais m'arracher de là sans efforts⁹.

On est loin, encore, avec Campion, de cet audacieux passage de l'analyse morale au poème en prose. On est loin aussi de cet autre gentilhomme mémorialiste, Chateaubriand, traversant la Terreur après être passé par l'école de l'*Émile*, de la *Nouvelle Héloïse* et des *Rêveries*. Mais le rapprochement avec Rousseau, si écrasant qu'il puisse paraître pour le gentilhomme normand du XVIII^e siècle, est loin d'être arbitraire. L'un et l'autre sont nourris des moralistes antiques, Sénèque et Plutarque, qui les ont fait rêver de la liberté du sage et de celle du citoyen antique ; ils sont tous deux pénétrés de Montaigne, maître de la libération du « cuyder », et leur sensibilité est imprégnée de cet idéal pastoral de douceur qui en français a trouvé son expression suprême dans *L'Astrée*. L'un et l'autre sont doués d'une nature aimante, heurtée par la société, éprouvée par l'Histoire et aspirant à s'affranchir de son cauchemar. L'un et l'autre, passé quarante ans, ont aspiré à se délivrer de tous les « leurres », « prétentions » et « vaines espérances » de la jeunesse pour goûter « le repos de l'esprit »¹⁰. Ils aiment la promenade, les petites sociétés où la conversation peut prendre un tour à la fois sérieux et tendre. Ce sont deux belles âmes qui voient trop clair.

L'un pour le luth a écrit des *Mémoires* qu'il qualifie de « confessions », l'autre, déjà pour piano et orchestre, des *Confessions* qu'il qualifie de « Mémoires », tous

balisant la voie de l'autobiographie. L'œuvre autobiographique de Rousseau embrasse non seulement les *Confessions* et les *Dialogues*, œuvres apologétiques, où le philosophe tente un effort suprême pour se faire reconnaître par les hommes, mais encore les *Rêveries*, où il prend pour principe : « Tout est fini pour moi sur la terre. » Il est entré ainsi, pour le transfigurer, dans le cadre des Mémoires français, genre gigogne où le récit d'une vie publique, l'apologie d'une conduite et d'une doctrine peuvent conduire à la méditation de la vanité des choses terrestres ; une fois déposé le lourd fardeau d'une expérience achevée, le temps est venu de se détourner vers la mort et de se préparer à l'accueillir. Ce sont des dispositions analogues qui ont présidé à la composition des *Rêveries*, œuvre littéraire qui se refuse à se donner pour telle, puisque son auteur ne l'écrit au jour le jour que pour lui-même, sans aucun souci de la savoir lue par d'autres ni publiée. Il semble que Rousseau ait retrouvé et amplifié d'instinct toutes les facettes d'une forme et d'un genre propre à la noblesse française, lui insufflant l'énergie puissante de son génie de plébéien et de personne déplacée. Ce qui chez les gentilshommes, chrétiens ou libertins, du Grand Siècle n'avait été que remémoration d'une vie publique manquée et apprentissage de la désillusion devient chez le philosophe un grand Requiem musical, où l'approche paisible de la mort maternelle est une initiation et un retour à l'esprit d'enfance. Les *Mémoires d'outre-tombe* ne peuvent renouer en plein XIX^e siècle avec la tradition littéraire gentile que en la greffant sur la puissante et originale réinterprétation qu'en avait donnée Jean-Jacques.

En définitive, génie romantique à part, Campion et Rousseau ont en commun d'avoir saisi l'essence entière du genre des Mémoires, genre méconnu, parce que son principe profond est d'ordre littéraire et spirituel autant qu'historique, genre qui a pourtant donné à notre littérature quelques-uns de ses chefs-d'œuvre majeurs. Ce qui relie par une parenté secrète, au-delà du temps, les œuvres qui relèvent de ce genre aux contours imprécis, aussi rebelle à la définition que celui du roman, avec lequel il entretient d'ailleurs des liens nombreux, c'est que toutes se donnent pour arrière-fond le noir espagnol, la Mort. Saint-Simon, Rousseau, Chateaubriand, Proust : chacun d'eux a renoncé à se faire le complice des bruits stériles de la vie pour écouter et faire entendre, derrière le vain spectacle où ils ont eu la folie d'intervenir, le murmure monotone et solennel de la mort qui gagne, Moire et Mémoire, mères de vérité, de beauté, de salut. D'autres mémorialistes méconnus du XVII^e siècle peuvent en passer pour les « primitifs » partiels. Henri de Campion est certainement l'un de ceux qui ont touché le mieux et le plus largement les cordes d'un genre qui, comme l'art du luth, est resté longtemps le privilège de la noblesse d'épée.

Son long séjour à Jersey a permis à Henri de prendre du champ et de regarder avec un nouveau détachement les vicissitudes des affaires publiques ; les quinze années qui lui restent à vivre seront placées sous le signe de l'ironie et de la mélancolie gagnées hors de France, au bord de la mer. Il prendra avec un dédain apitoyé la cynique ingratitude du duc de Vendôme, réfugié itinérant en Suisse et en Italie, à qui il était allé demander son dû. Et, tandis que son frère, accusé

stupidement de trahison par le duc de Beaufort, rallie le duc de Longueville, il rentre en France pour épouser M^{lle} de Martinville, reprenant du service auprès du duc. Grandes manœuvres contre le comte d'Harcourt, nommé gouverneur de Normandie par Mazarin, puis « raccommode » du duc avec la Cour, qui rend les places qu'il souhaite dans la province. Tant et si bien qu'en 1653, lieutenant-colonel du régiment de Normandie qui combat dans l'armée royale en Lorraine, Campion est présenté à Mazarin, exilé provisoirement à Sedan, mais resté le chef de l'État et visitant au siège de Bar-le-Duc le front de ses troupes :

J'allai le voir, accompagné de la plupart des capitaines de notre régiment ; il me reçut avec des civilités non pareilles pour le duc de Longueville, pour le corps et pour moi, sans témoigner qu'il me reconnaissait pour celui qu'il avait eu autrefois tant d'envie de faire pendre (pp. 229-230).

Face à face savoureux et savouré entre le survivant du complot et celui qui, le connaissant pour un ancien lieutenant de Beaufort, mais ne se doutant pas qu'il lui doit la vie, le traite néanmoins « d'une façon tout-à-fait obligeante ». Campion est justifié d'avoir deviné dès 1643 la différence entre Richelieu et Mazarin, et d'avoir réfuté la légende noire du nouveau Richelieu qui servait d'alibi à Beaufort. Mais, si nécessaire soit-elle au salut de la monarchie, il n'y a pas de commune mesure entre l'intelligence politique de l'Italien et sa propre droiture de gentilhomme, de chrétien et de soldat, initiée désormais à des vues plus hautes que la politique. Il ne songe plus à César que pour lui rendre ce qui lui est dû, en revenant le plus souvent possible goûter auprès de sa femme et de la fille que celle-ci lui a donnée un repos et une douceur dont il connaît maintenant tout le prix. Bref répit, que le deuil vient vite interrompre.

Dans la perspective de progressive désillusion de tous les biens terrestres qui oriente le texte des *Mémoires*, la mort de la petite Louise-Anne prend le sens du suprême arrachement. Elle était venue comme une récompense et comme une grâce. Après tant d'inquiétudes et de déceptions, sa présence signifiait qu'une vie stable, pleine et pure était possible à l'écart sur la terre ; son départ signifie que tout est ôté à son père, qu'il doit désormais vivre dans l'attente, le dénuement, le deuil. Depuis longtemps une sensibilité quasi augurale l'avait entraîné à déchiffrer autour de lui et en lui-même les signes jalonnant les voies de son destin et de son salut :

Dieu m'avait toujours averti de mes malheurs par songes, présages ou sentiments intérieurs [...]. Je n'ai nulle superstition, mais je crois que Dieu a tant de bonté qu'il veut bien quelquefois avertir les hommes des malheurs qui leur doivent arriver, soit afin qu'ils les évitent, soit pour leur faire connaître, après qu'ils sont arrivés, que ce sont des effets de sa volonté immuable, résolu de toute éternité, pour que, s'y soumettant plus facilement, ils ne murmurent point contre sa providence (p. 211).

Cette fois, les pressentiments et les présages se sont multipliés comme pour solenniser encore la gravité du message providentiel que ce père déchiffre dans la mort de sa fille. C'est le glas de sa propre vie terrestre, qui l'invite à ne plus nourrir d'autre désir que celui de rejoindre la jeune morte dans la grande paix

divine. Obéissant avec une fidélité religieuse à ce qu'il considère comme un ordre d'en haut, il résigne dès qu'il le peut sa charge militaire, renonce à faire la fortune de sa maison et des enfants qui lui restent et qui, comme il le pressent peut-être, mourront tous jeunes ou sans laisser de descendance.

Répétant à sa manière modeste le mythe d'Orphée, une fois que lui a été ravie cette Eurydice enfant, Henri de Campion s'est mis à écrire. Les dates coïncident avec l'optique d'ironie et de mélancolie qui gouverne le récit et sa texture morale : la composition des *Mémoires* a suivi de près la mort de Louise-Anne, ce bilan impartial d'une vie a retenu le deuil d'emporter la raison du mémorialiste. C'est l'œuvre d'une conscience pour ainsi dire posthume, qui règne enfin sur la forme définitive d'un destin à jamais accompli. Pour écrire ses *Mémoires*, il faut avoir fait acte de renoncement au monde, ou plutôt cette rédaction elle-même constitue cet acte de renoncement : Henri de Campion n'a rien éludé du sérieux ni de la gravité d'un tel acte. Mais cette gravité chez lui est pure de toute emphase, de tout pathétique et de toute angoisse ; on en mesure la qualité à celle de sa prose, limpide et exacte, aussi naturelle, quoique dans un registre évidemment moins étendu, que celle de Montaigne. Il y règne partout un sourire d'outre-monde. Le ton de la voix est bien posé, il ne se force pas, il ne réclame pas, c'est celui d'un témoin qui dépose sa vie, sans crainte, sans remords, sans vanité, s'accompagnant au luth.

1. Le premier état de cette étude a été publié sous forme de préface à l'édition des *Mémoires de Henri de Campion, suivis de Trois entretiens sur divers sujets d'histoire, de politique et de morale*, Paris, Mercure de France, 1967, reprise en édition de poche chez le même éditeur en 2002. Les folios donnés ici entre parenthèses renvoient à cette édition.

2. Voir les études réunies dans le recueil *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1994.

3. Voir Bernard BEUGNOT, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996.

4. Sur l'idéal cornélien du couple lié par une foi réciproque, entre deux âmes affranchies du romanesque, voir notre étude publiée dans le recueil *Héros et orateurs, Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, rééd. 1996.

5. Voir François BILLACOIS, *Le Duel dans la société française des XVI^e-XVII^e siècles. Essai de psychosociologie historique*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1986.

6. Pierre FORTIN, seigneur DE LA HOGUETTE, *Testament, ou Conseils fidèles d'un père à ses enfants. Où sont contenus plusieurs raisonnemens Chrétiens, Moraux et Politiques*, Paris, Nicolas Le Gras, 1697, pp. 247 et 249.

7. Le débat sur les mérites comparés des deux champions de la guerre de Trente Ans, qui fait l'objet de deux passes d'armes dans les *Entretiens*, en 1641, a été ranimé aujourd'hui par J. H. ELLIOTT, notamment dans son *Richelieu et Olivares*, Cambridge, 1984, trad. franç., Paris, PUF, 1991.

8. « L'amour-propre est l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens. »

9. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, éd. Michel Launay, Paris, Éd. du Seuil, 1967, t. I, *Œuvres autobiographiques, Les Rêveries du promeneur solitaire*, « Cinquième promenade », p. 522, col. b.

10. *Ibid.*, p. 511, col. a.

LA CONFIDENTE DE LA REINE

M^{ME} DE MOTTEVILLE ET ANNE D'AUTRICHE

Mémoires et littérature

La passion de l'Histoire, temple de la gloire où sont gravés les noms et les actions héroïques soumis au jugement de la mémoire, a suscité au XVII^e siècle bien des vocations de mémorialiste. Beaucoup de ceux qui, de près ou de loin, ont approché les « héros » de la scène publique et se sont trouvés mêlés aux événements « héroïques » de leur génération se sont sentis tenus d'en sauver par un récit ce qu'ils en savaient, afin que de ce rapport, se conjuguant avec d'autres ou les démentant, l'Histoire tirât une vérité plus incontestable et un jugement plus assuré sur ses grands acteurs et sur la trame de leurs actions. *Veritas filia temporis* est une maxime unanimement reçue au XVII^e siècle, souvent illustrée par ses peintres sous les traits d'une Vérité vengée de l'Envie qui la dissimule, et dont le Temps dévoile enfin la nudité.

Il est normal que les Mémoires d'Ancien Régime assortis, dans le titre des collections qui en furent réunies au XIX^e siècle, de l'expression « pour servir à l'Histoire » aient retenu alors l'attention des historiens. Les bibliographes Bourgeois et André¹ les ont répertoriés parmi les « Sources de l'Histoire de France » à consulter avec précaution, témoignages subjectifs à recouper avec les documents d'archive plus sûrs. Mais dans l'intervalle entre le temps des mémorialistes et le XIX^e, « siècle de l'Histoire », le sens du mot Histoire avait profondément changé.

L'Histoire en vue de laquelle les Mémoires avaient été écrits, temple où mûrit ou se fane la gloire des héros, avait fait place entre-temps à l'historiographie critique et scientifique. Dans le temple ancien s'élaborait un *opus oratorium maxime*, le suprême ouvrage de l'éloquence dont avait parlé Cicéron, célébrant les traits et les actions des héros jugés dignes de devenir exemples d'humaine grandeur, stigmatisant pour toujours les monstres. Tite-Live et Tacite avaient exercé ce magistère oratoire dans la Rome antique, et le XVII^e siècle (comme encore le XVIII^e siècle) rêve d'un Tite-Live ou d'un Tacite modernes et français. À

défaut, les recueils ou les galeries de portraits de rois, de chefs de guerre, de ministres, de gens de lettres dignes de mémoire et d'imitation préfigurent les tablettes de ce chef-d'œuvre attendu et jamais écrit.

Si les historiens du XIX^e siècle eurent du style, ce n'était plus pour glorifier des héros exemplaires. Leur talent était au service de la connaissance critique d'un ensemble chronologique, « les temps mérovingiens », « la Fronde », la « Révolution française », le « Consulat et l'Empire », établie sur des faits et argumentée par un faisceau de documents incontestables. D'où leur usage des Mémoires comme « sources de seconde main », aussi réservé qu'est généreux celui qu'en fait Alexandre Dumas, les pillant librement comme les matériaux auxquels donnent forme ses romans historiques. D'où aussi le peu d'attention de l'histoire littéraire naissante pour des textes que leur statut serf de l'histoire et du roman, à de brillantes exceptions près, Retz ou Saint-Simon, lui semblait exclure de sa compétence.

Aucun exemple des Mémoires d'Ancien Régime, même ceux de Retz et de Saint-Simon, n'a jamais eu la prétention de se substituer à l'*opus oratorium maxime* qui, le jour venu, dans un futur proche ou lointain, rendrait la sentence définitive de l'Histoire que leur témoignage se propose d'éclairer. Aucun – sauf peut-être Saint-Simon – ne vise au style ni au genre de la grande Histoire, avec ses portraits en pied, ses récits de bataille, ses discours, ses jugements moraux définitifs. Mais, en vue de ce chef-d'œuvre récapitulatif, ils se veulent ce que les esquisses partielles ou le *modello* d'ensemble dessinés par le peintre sont au tableau achevé : des préparatifs. En vue du jugement final de Clio dans le temple dressé sur le Parnasse, ils veulent contribuer par leur déposition. Préparatifs au tableau que peindra la postérité, déposition éclairant la sentence qu'elle rendra, les Mémoires s'inscrivent dans un vaste procès laïc et implicite d'inquisition et de canonisation. Aussi n'aspirent-ils pas, ni pour eux-mêmes ni, à plus forte raison, pour leurs auteurs, à la gloire des belles-lettres qu'ils laissent aux « auteurs » de profession. Il n'est pas question pour eux de publier leurs Mémoires de leur vivant, ni d'illustrer un jour leur nom par une triomphante publication posthume. Ils ont écrit des Mémoires hors du monde des belles-lettres, en vue d'un temple de la gloire qui n'est pas construit sur le Parnasse des poètes, des romanciers, des historiens professionnels, mais sur un autre sommet réservé aux rois et aux héros. S'ils écrivent leur déposition avec bonheur, ce n'est pas pour obtenir les suffrages des connaisseurs, mais parce que le bonheur d'expression leur est naturel. La reine Marguerite, qui s'entoura toute sa vie de poètes et de lettrés, qualifie d'« ours mal léchés » ses propres Mémoires qui passèrent néanmoins au XVII^e siècle pour un modèle de prose élégante et spirituelle. Il n'est pas rare que ce genre d'« ours mal léchés » se parent sans le vouloir de cet art dédaigneux de l'art et l'emportant sur l'art, que la critique du XVII^e siècle appelait le « je ne sais quoi ».

Les hiérarchies, les cloisons, les règles objectives qui régissaient aux XVII^e et XVIII^e siècles l'ordre professionnel des belles-lettres se sont brouillées après 1789. Il en a été de même pour la perspective à l'intérieur de laquelle prenait sens pour

les mémorialistes leur témoignage à charge et à décharge : le point de fuite de l'Histoire glorieuse a disparu, l'historiographie est devenue reconstruction imaginative ou positive du passé. Se substituant aux belles-lettres, la littérature, au sens qu'esquisse dès 1800 M^{me} de Staël et qu'explicite la critique des *Lundis* de Sainte-Beuve, tend à effacer les limites entre les genres et à rendre floues ses frontières. Les Mémoires d'Ancien Régime, conçus en dehors des belles-lettres par des non-professionnels, ont bénéficié rétroactivement de cette ouverture. Ironiquement, la vocation démocratique de la littérature, qui, comme Dieu, sait reconnaître les siens, a fait accorder des lettres de noblesse littéraires au genre le plus aristocratique de tous, et qui, pour cette raison même, n'avait jamais aspiré à une reconnaissance professionnelle.

Les mémorialistes du XVII^e siècle ne se souciaient pas de briller par leur style et, si l'on excepte un Henri de Campion² qui parle de « confessions », ils se gardaient d'attirer l'attention sur leur « intérieur ». De leur caractère, ils disent juste assez pour donner du poids à leur témoignage. Or, c'est pour leur bonheur d'expression que la littérature les a adoptés et c'est ce que les mémorialistes apprennent de leur « intérieur » qui a retenu son attention. Ce fécond malentendu n'est pas sans analogie avec celui dont ont été l'occasion les minutes des procès d'inquisition et de canonisation, purs instruments dans un protocole d'enquête judiciaire mais qui, détachés de cette finalité originaire et de ses critères opératoires, une fois restitués à leurs auteurs, lus pour eux-mêmes et en eux-mêmes par des lecteurs que sollicitent d'autres curiosités que celles des juges canoniques, libèrent un fond d'aveux superflu dans leur contexte originel. À leur insu, dans l'effort pour remémorer au déclin de leur vie ce qui importe à l'Histoire pour qu'elle puisse un jour rendre justice, les mémorialistes ressaisissent avec leurs souvenirs de ce qu'ils ont vu et entendu les affects qui les ont imprimés dans leur mémoire. Beaucoup plus qu'ils n'en avaient généralement l'intention et la conscience, leur témoignage porte sur eux-mêmes au moins autant que sur les personnages et les actions dont ils se veulent les témoins à charge ou à décharge. Plus le rang de modeste témoin qu'ils estiment avoir occupé dans le monde les oblige à adopter un style éteint, plus leurs moindres changements de ton et d'accent trahissent leurs émotions, leurs inhibitions, leurs préjugés, leurs préférences. Genre marginal non soumis à des règles formelles, les Mémoires réfléchissent directement les contraintes sociales de l'aristocratie et révèlent indirectement le monde d'émotions qu'elles compriment. Ils contiennent déjà, mais *en souffrance*, les semences cachées du journal intime et de l'autobiographie. Parmi tous les mémorialistes du XVII^e siècle, M^{me} de Motteville offre un cas limite : ayant conçu ses Mémoires « pour servir à l'histoire de la reine Anne d'Autriche », les ayant écrits comme la continuation par d'autres moyens du dévouement qu'elle a porté à la reine, elle n'en a pas moins donné en filigrane de son témoignage un vivant portrait d'elle-même dans un emploi qui, dans la vie de cour comme dans les tragédies du théâtre contemporain, demande un rigoureux *effacement* : celui de confidente. Sainte-Beuve, en 1851, a consacré l'un de ses « Lundis » à ces *Mémoires* : à peine dans cette étude s'il est question d'Anne

d'Autriche, à la gloire de laquelle la femme de chambre de la reine avait consacré son récit ; c'est la mémorialiste elle-même, sa physionomie morale, son style qui requièrent toute la pénétration du critique-portraitiste. De confidente sur le théâtre de la Cour et de témoin au temple de la gloire, M^{me} de Motteville est devenue pour Sainte-Beuve un « auteur » de plein exercice de notre littérature classique.

Mémoires et tragédie classique : l'emploi de confidente

Les *Mémoires* d'un Henri de Campion recourent à plusieurs reprises le monde des tragédies de Corneille, mais c'est au titre des héros. Les *Mémoires* de M^{me} de Motteville, elle aussi nourrie du théâtre de Corneille, correspondent à autre « emploi » de ses tragédies, celui de la confidente.

La confidente de tragédie est le miroir de l'héroïne qu'elle sert, son faire-valoir, l'interlocutrice de confiance qui obtient d'elle la révélation de sentiments qu'une héroïne ne saurait dévoiler à personne d'autre. Par position et en principe, la confidente n'a pas d'autre sentiment propre que son attachement loyal à l'héroïne qui a fait d'elle le dépositaire de ses secrets. Si, dans ce couple inégal, l'un des partenaires ruse avec l'autre, ce ne peut être que l'héroïne. Dans l'univers tragique cornélien, fort goûté de la Normande Motteville comme de la reine espagnole qu'elle servit, le contrat de confiance entre héroïne et confidente est inviolable ; la seule exception se trouve dans *Rodogune*, où la machiavélique reine de Syrie Cléopâtre (une allégorie du cardinal de Richelieu), réservant ses pensées secrètes au monologue, trompe sa fidèle confidente Laodice sur son véritable caractère et ses desseins ultimes. Il faut attendre Racine pour trouver dans une tragédie des confidents qui s'accordent à eux-mêmes assez d'autonomie pour nourrir des sentiments et des desseins qui leur soient propres, et manipuler dans leur intérêt les héros qu'ils sont censés servir : le Narcisse de *Britannicus* pour parvenir à ses fins trompe Agrippine, Junie et Britannicus, et flatte les pires penchants de Néron ; CEnone prend la direction de la conduite de la passive Phèdre, jusqu'au moment où la reine crétoise, sans tenir compte de la passion que sa confidente trop zélée éprouve pour elle et du désir qui l'anime de contenter la passion impossible de sa maîtresse, la rend responsable de ses déboires et la chasse, ce qui condamne CEnone désespérée au suicide. La confidente cornélienne ne se contente pas de s'effacer et de ne donner de conseils que si on les lui demande, elle prend toujours parti pour les vertus qui peuvent grandir sa maîtresse et contre les passions qui pourraient la ruiner. Dans *Cinna*, la confidente d'Émilie, Fulvie, courageuse et dévouée, tente d'« attiédir » la passion de vengeance, déguisée en passion de la liberté, qui emporte sa maîtresse, et de la détourner d'exiger de Cinna, qu'elle aime, un crime d'État qu'il paiera de sa vie.

Françoise Bertaut, devenue par mariage Présidente de Motteville, fut une

confidente cornélienne et ses *Mémoires* ont été écrits pour témoigner de l'intérieur que la grande reine dont elle a mérité la confiance était aussi une grande âme devant Dieu et digne d'entrer au temple de la gloire³. Dans la vie, M^{me} de Motteville a porté d'autant plus haut les vertus de cet emploi difficile qu'elle l'avait hérité dès l'enfance d'une mère qui y avait excellé jusqu'au sacrifice. Par ses parents, elle se rattache à un réseau de lignées normandes où la bonne bourgeoisie se mêle à la petite noblesse et où le service des rois s'associe à la culture de l'esprit. L'illustration de la branche paternelle avait été l'oncle de François, Jean Bertaut (1552-1611)⁴, neveu lui-même d'un secrétaire de Charles IX et fils d'un régent de collège à Caen ; poète de cour sous Henri III, il connut une seconde et brillante carrière sous Henri IV, qui lui valut la grande aumônerie de la Reine et l'évêché de Séez. Cet ecclésiastique en faveur obtint pour son frère cadet, Pierre, le père de François, la charge de secrétaire du Roi⁵, charge qu'il conserva sous Louis XIII. Pierre Bertaut était lui aussi un fin lettré, qui procura et préfaça la seconde édition des *Œuvres* de son frère⁶.

Par ses grands-parents maternels et sa mère, Louise Bessin de Mathonville, François se rattachait à la famille de Saldagne, d'origine espagnole, fixée de longue date en haute Normandie et anoblée par l'entrée de plusieurs de ses membres au service du roi, le plus récent étant Charles de Saldagne, intendant et contrôleur des Finances sous Henri IV. Quant aux Bessin de Mathonville, c'était une maison de petite noblesse normande, alliée à celle des Campion⁷. Cette double tradition de service du roi ne se serait pas étendue aux femmes de la famille si l'entrée en 1615 d'une infante d'Espagne, Anne d'Autriche, dans la famille royale n'avait pas valu à Louise Bessin, à demi espagnole et sachant le castillan, d'être choisie pour tenir compagnie à la jeune reine, et à sa fille, François Bertaut (née en 1615 ou en 1621, deux passages contradictoires des *Mémoires* empêchent de trancher), d'être autorisée à grandir à la Cour auprès de sa mère et sous les yeux de la reine.

L'engagement de Louise Bessin avait eu lieu sous le patronage de Marie de Médicis qui avait voulu ce mariage espagnol de son fils aîné, atout essentiel de sa politique de rapprochement avec l'Espagne et avec l'Europe catholique en général. Mais, après le coup d'État de 1617 qui mettait la reine mère provisoirement hors jeu, la méfiance justifiée de Louis XIII et de son favori Luynes, devenu son principal ministre, priva la fille de Philippe III de « toutes les dames espagnoles qui étaient venues avec elle⁸ ». La reine trouva dans la Française Louise Bessin, outre une bonne connaissance de sa langue maternelle, « beaucoup d'esprit et d'agrément » ; elle « n'eut pas de peine à prendre confiance en elle pour se consoler avec elle des chagrins qu'elle ne pouvait se dissimuler⁹ ». Avec cette confidente, qui avait passé plusieurs années de son enfance chez des parents en Espagne, elle put s'entretenir à loisir de son pays natal. Elle sut aussi se servir d'elle pour correspondre secrètement avec son frère Philippe IV. Elle vivait désormais à la cour de France en résidence étroitement surveillée.

« L'esprit du roi, a écrit dans ses *Mémoires* un autre serviteur d'Anne d'Autriche, La Porte, était tellement en garde contre la reine que la moindre

petite apparence lui donnait de grands soupçons, de sorte que les espionnes de la reine avoient beau jeu de lui faire pièce, et elles n'en laissaient passer aucune occasion¹⁰. »

Louise Bessin compta parmi ces « espionnes », déjouant les soupçons du roi. Selon le témoignage de sa fille devenue mémorialiste, si la « pauvre princesse¹¹ » sans crédit n'avait pas de son côté la foule des courtisans, le prestige du malheur attirait à la reine d'inviolables dévouements, dont Louise Bessin eut le principal mérite.

Entre elle et Anne d'Autriche une telle complicité se noua que la reine, plus tard, parlait de sa confidente comme d'une « amie¹² ». Quand le principal ministère passa aux mains de Richelieu, en 1624, la surveillance de la reine espagnole redoubla. Plus la politique du cardinal tournait à la confrontation militaire avec Philippe IV et son *privado*, le comte d'Olivares, plus il prit ombrage des offices rendus par Louise Bessin à sa maîtresse, « qui se servait d'elle pour ses intelligences avec l'Espagne¹³ ». Pour éloigner la mère, le ministre prit en 1628 le détour de renvoyer de la Cour la fille, élevée dans le sérail et « donnée » à la reine :

« La pension de 600 livres que la reine me donnait depuis 1622, n'ayant que sept ans, et le brevet qu'elle m'avait donné en 1627, qui m'obligeaient indispensablement de suivre sa fortune, donnèrent lieu au cardinal de Richelieu, qui savait que la Reine avait une grande confiance en feu ma mère, et qui voyait qu'elle commençait à prendre plaisir à m'entretenir et me parler espagnol, de me faire donner ordre de la part du roi de me retirer d'auprès d'elle¹⁴. »

Si Louise Bessin souffrit comme confidente de cette mesure qui l'obligeait elle-même à quitter la Cour, à se séparer de sa chère maîtresse et à se retirer à Rouen avec sa fille, comme mère et comme chrétienne elle la considéra avec plus de sérénité :

Elle avait dans le cœur les sévères lois de l'Espagne et de l'Italie, par sa mère qui était véritablement espagnole de la maison de Saldagne ; de sorte qu'elle ne pouvait sans beaucoup souffrir, me laisser respirer le mauvais air du grand monde, dont elle connaissait le poison, qu'elle haïssait, par la solide vertu qui était en elle et par les lumières de son esprit. Dieu lui fit la grâce de la soulager de cette inquiétude¹⁵.

De 1628 à 1643, Françoise Bertaut vécut donc en Normandie, achevant son éducation auprès de sa mère. Celle-ci l'éleva dans le souvenir et l'amour d'une reine persécutée en pleine Cour, comme l'avait été Marie de Médicis, figure de proue du parti dévot quand Richelieu se retourna contre elle. L'enfant s'imprégna de la piété et de la morale sévères de la Réforme catholique tridentine dont les deux reines étrangères symbolisaient en France l'orthodoxie autant que la politique. Cette sévérité a-t-elle subi l'influence de l'abbé de Saint-Cyran, après 1630 et la mort du cardinal de Bérulle, chef spirituel du parti dévot et de la résistance morale à Richelieu ? Dès cette époque, Port-Royal fit de nombreux adeptes en Normandie et y obtint d'illustres conversions, comme celle de la famille Pascal¹⁶. Ou bien faut-il remettre cette influence à Françoise Bertaut, aux années 1660-1670, au cours desquelles M^{me} de Motteville composa ses

Mémoires ? Sainte-Beuve, qui a tendance à voir Port-royal partout sous Louis XIV, semble préférer la seconde hypothèse, détectant chez la mémorialiste des traces de lecture des *Essais de morale* de Pierre Nicole (1671-1678).

M^{me} de Motteville a certainement, comme M^{me} de Sévigné, lu Nicole moraliste, sans pour autant pouvoir le suivre dans le labyrinthe technique de ses controverses théologiques contre les Jésuites, ni souhaiter appartenir au premier cercle des fidèles de Port-Royal¹⁷. À deux reprises, dans ses *Mémoires*, son admiration éclate pour la duchesse de Longueville « convertie » par Port-Royal après la Fronde et devenue la « Mère de l'Église » port-royaliste au début du règne de Louis XIV. Mais elle est aussi éprise de Corneille, dont le théâtre d'inspiration jésuite ne trouva grâce ni aux yeux de Nicole ni à ceux de Port-Royal, ce que Sainte-Beuve tend à oublier quand d'autorité il rattache *Polyeucte* à la mouvance janséniste. Le directeur de conscience de la mémorialiste dans les années qui suivirent la mort d'Anne d'Autriche semble bien avoir été un jésuite, le P. Rapin.

La piété de Louise Bessin et de sa fille Françoise n'avait pas besoin d'être « janséniste », au sens technique du mot, pour se rallier à la morale sévère du catholicisme « réformé », dont Port-Royal ne fut d'abord que l'une des fines pointes françaises. Bossuet, le plus éloquent interprète de ce rigorisme, s'est bien gardé de jamais faire allégeance à Port-Royal. L'orateur sacré qui prit la relève de Bossuet à la cour et dont la doctrine morale n'avait rien à envier en sévérité à celle de l'évêque de Meaux était un jésuite, le P. Bourdaloue.

Dévouées corps et âme à Anne d'Autriche, dont la piété espagnole fut toujours étrangère, sinon hostile, au jansénisme, Françoise Bertaut et sa mère se bornèrent à respecter de loin ce foyer intransigeant du catholicisme sévère qu'était, en France, parmi d'autres, Port-Royal, sans se compromettre avec ses singularités très doctrinales.

C'est la même prudence de la mère et de la fille qui a conclu le mariage de Françoise Bertaut. Elle épouse en 1639 un riche veuf de quatre-vingt-cinq ans, Nicolas Langlois, Seigneur de Motteville, Premier Président de la Cour des Comptes de Normandie¹⁸. Ce magistrat eut la bonne grâce de mourir deux ans plus tard (9 avril 1641), laissant à sa jeune veuve un nom et un titre dont elle se contenta, n'ayant rien fait pour disputer la succession aux enfants du premier lit de son mari. Du moins cette précieuse se trouva-t-elle libre, le moment venu, de suivre sa véritable vocation, quasi monastique : le service de la reine. Après la mort de son père et de sa mère, qui précéda de peu celle de Richelieu et de Louis XIII, la Présidente de Motteville, en 1643, obéit avec joie à l'ordre d'Anne d'Autriche devenue régente du royaume, la rappelant auprès d'elle¹⁹.

Mémoires, politique et perspective de l'au-delà

Éclairée par la disgrâce de sa mère, M^{me} de Motteville revint à la Cour dans l'intention de servir non pas la politique, mais la seule personne de la reine. D'ailleurs, si elle avait entretenu d'autres ambitions²⁰, elle dut très vite prendre

son parti de ne trouver auprès de sa maîtresse que la satisfaction morale d'être aimée d'elle et de se trouver, grâce à elle, au centre de la vie de la Cour. Victime elle-même de Richelieu, acquise comme l'avait été jusqu'alors la reine à la cause des princes et des dévots, elle avait imaginé sans doute comme tout le monde que la régente embrasserait le camp de ses anciens amis rentrés d'exil ou sortis de prison, renversant le cours de la politique impie du cardinal défunt. Elle eut la surprise de découvrir que la régente, faisant passer ses devoirs de mère envers le roi avant ses affections pour son frère Philippe IV et pour ses anciens alliés français, mais rebutée aussi par l'insolence et l'incapacité notoire du candidat de l'opposition, le duc de Beaufort, s'était attachée au principal ministre laissé par Richelieu à Louis XIII pour continuer sans faiblir leur politique, Jules Mazarin.

La mémorialiste ne dissimule pas sa vive antipathie pour l'habile politique italien qui a conquis le cœur de la reine et qui gouverne au nom de la régente ; elle se fait gloire d'avoir repoussé les avances du ministre qui, sachant l'amitié que lui porte Anne d'Autriche, l'a sollicitée en vain d'être son espionne auprès de la régente et lui a voué une solide rancune pour ce refus :

Je n'acquis pas ses bonnes grâces par cette voie, car il n'estimait pas ceux qui faisaient profession d'agir honnêtement et qui n'aimaient pas à faire des trahisons [...]. Mes paroles eurent assez de force pour le convaincre de me laisser en repos, et non pas assez pour me produire aucun bon effet pour ma fortune²¹.

Condamnée à la neutralité politique, elle préserva jalousement vis-à-vis du ministre une autonomie qui la réservait au seul service de la reine, mais qui lui imposait aussi un absolu devoir de réserve envers les parlementaires et les Grands pour lesquels elle avait un faible secret, et qui cherchaient par tous les moyens à perdre le favori. Gardant pour son for intérieur et ses prières la sympathie qui la portait vers les amis et parents qu'elle comptait parmi les factieux, elle s'attacha à la reine comme à un point fixe parmi le flux et le reflux des intrigues de cour. Elle se veut presque invisible et elle parvient à le rester pour être toute à la reine, mais après Dieu :

Nous devons tout à Dieu, et rien ne doit être dans notre cœur et dans notre volonté au-dessus de lui. Il nous commande d'obéir au Roi, mais nous ne lui devons cette obéissance que dans tout ce qui n'est point contre la loi divine²².

Appartenir à Anne d'Autriche, cela ne signifie pas seulement pour elle une présence et une écoute toujours disponibles auprès de la régente. Fille d'un secrétaire du Roi, elle se fait de la confiance une idée plus haute et plus complète, elle veut servir sa maîtresse devant le tribunal de la postérité comme elle l'accompagne dans ses épreuves contemporaines. Très tôt, peut-être dès son retour à la Cour, elle a conçu le dessein de se faire la mémorialiste de la reine. Cette vocation prolonge celle de confidente ; les mêmes vœux de désappropriation valent dans les deux offices. La confidente tient son rôle effacé au centre de la scène, dans l'ombre de l'héroïne, mais la mémorialiste cachée dans son « arrière-boutique » bénéficie de ce point de vue privilégié pour observer et enregistrer ce qui se passe sur un théâtre qui ne se sait pas observé de l'intérieur.

« Arrière-boutique » dévote, où tout est enregistré sur la plaque sensible du temps « qui coule toujours insensiblement²³ » et qui se joue avec une ironie noire de l'illusion des acteurs inconscients de la vanité de leur agitation éphémère. La confidente entend bien faire profiter la gloire de la reine, debout à ses côtés, du pouvoir secret dont dispose la mémorialiste de percer à jour le monde qui flotte autour d'elles. Mais la mémorialiste, chrétienne intransigeante, n'entend pas servir la gloire de la reine en sacrifiant pour elle seule son devoir et son pouvoir de véracité : elle s'en fait scrupule. Vivement préoccupée par ce conflit entre la princesse terrestre qu'elle sert et Dieu premier servi, elle a voulu le dépasser en demandant son arbitrage à la régente elle-même. Elle s'est ouverte de ses scrupules à Anne d'Autriche, au cours d'un de ces dialogues en aparté entre femmes, et entre femmes dévotes, qui font des *Mémoires* de M^{me} de Motteville un véritable monument de préciosité féministe élevé à l'amitié et démontrant que les miracles moraux dont est féconde cette vertu partagée ne sont pas réservés aux mâles, comme le veut la tradition misogyne :

Je lui fis connaître un jour dans le temps de sa bonne santé que j'avais écrit quelque chose d'elle et que j'avais dessein, moyennant la grâce de Dieu, de continuer. Elle me répondit à cela d'un ton véritablement humble : Que j'étais bien folle de m'amuser à cette occupation, qu'elle se confiait en moi de dire tout ce que je voudrais ; mais que la seule peine qu'elle en pourrait avoir, était que je lui donnerais plus de louanges qu'elle n'en méritait, et qu'elle croyait que l'amitié que j'avais pour elle m'empêcherait de voir ses défauts et de les publier. Comme je lui vis une véritable inquiétude là dessus, je fus contrainte de lui promettre sérieusement que je dirais la vérité autant contre elle qu'en sa faveur²⁴.

Tel est le principe de ce que Voltaire²⁵ a appelé « le grand air de sincérité » de ces *Mémoires*. Peut-être l'auteur du *Siècle de Louis XIV* ne sent-il pas assez que cette « sincérité » révèle, plus qu'une probité d'historien, la secrète désolation de la mémorialiste de ne pas pouvoir admirer, autant que la confidente le souhaiterait, une héroïne qu'elle voit trop dépendante de la volonté du fourbe Mazarin et moins héroïque qu'elle ne devrait et pourrait être. Il reste à la reine la gloire de l'avoir su et de n'en avoir jamais voulu à sa confidente de l'avoir su aussi.

Fortement cuirassée contre le péril des passions, M^{me} de Motteville n'est que mieux à même d'en suivre chez autrui la naissance, les illusions, l'échec. Sa foi qui la retranche donne à cette espionne de Dieu un regard assez éloigné pour qu'elle porte sur le « monde » un jugement ne déviant ni du côté de l'indulgence ni du côté de la sévérité. Observant avec patience les êtres qui en ont si peu, elle laisse les choses se révéler et s'abolir d'elles-mêmes, une à une, « ces choses qui ne sont rien en effet, et qui paraissent de si grands événements dans les temps qu'elles arrivent, et qu'elles occupent tristement l'esprit et le cœur de ceux qui les sentent²⁶ ». Et avec les choses qui passent, elle voit passer les aveugles qui s'y sont liés par « les vains attachements de la chair et du monde ». Le monde de l'action lui paraît un théâtre dont les acteurs ont la faiblesse de se prendre pour des personnages et où l'inquiétude, la souffrance, le harcèlement de l'âme, lorsqu'ils invitent les acteurs à quitter la scène, sont leur seule chance de « se connaître ».

Lorsque la reine, obstinément fidèle à Mazarin, se voit privée de son principal ministre et quasi prisonnière dans le Palais-Royal, un dégoût prémonitoire du détachement final s'empare d'elle. La confidente est là pour surprendre cet instant de vérité :

Quand elle était seule, elle sentait infiniment cette violence ; et un soir que j'avais l'honneur d'être en particulier avec elle [...] elle leva les yeux au ciel, et haussant les épaules, elle me fit l'honneur de me dire fort librement : « Ah ! M^{me} de Motteville, où suis-je ? et où ne serais-je pas mieux ? À votre avis quel moyen de ne se pas souhaiter ailleurs ? » Puis s'humiliant devant Dieu elle dit : « Vous le voulez Seigneur, et il vous faut obéir²⁷. »

Ce cri du cœur recueilli de la bouche de la reine, M^{me} de Motteville l'attend et l'entend partout autour d'elle, comme autant d'aveux annonçant la « conversion ». Quand Barrière, fidèle serviteur d'Anne d'Autriche au temps où elle n'avait d'amis que parmi les ennemis de Richelieu, est enfermé par Mazarin à Vincennes, sans que la régente fasse un geste en sa faveur, la mémorialiste conclut ainsi le récit de cette disgrâce :

Je lui ai, depuis, ouï dire que cela avait été pour lui une grande leçon qui lui avait appris que Dieu seul méritait d'être aimé et servi, et qu'on ne devait jamais le quitter pour les créatures²⁸.

Lorsque la duchesse de Longueville rompt avec le duc de La Rochefoucauld, la mémorialiste salue le premier pas vers la désillusion du monde et le retour à Dieu :

Leur changement commun, quelque temps après, en fit un autre plus grand en M^{me} de Longueville ; il lui fit connaître que les créatures étaient indignes de son estime et de son affection. Elle en a fait depuis un meilleur usage, se donnant elle-même entièrement et d'une manière tout à fait admirable à celui qui, étant son Créateur, méritait seul qu'elle fût uniquement à lui²⁹.

Non que cette chrétienne s'acharne à sonder les cheminements obscurs des âmes inquiètes avec l'âpre génie d'un La Rochefoucauld, d'un Retz, qui, la tragédie terminée à leur détriment, se livrent à des orgies de lucidité rétrospective. « Portée à juger bien d'autrui³⁰ », la dévote mémorialiste évite de s'approcher de trop près, n'hésite pas à se reprendre pour comprendre et pour nuancer, laissant une chance à chaque pécheur de « se connaître », si imparfaitement que ce soit. On ne pouvait guère attendre qu'une confidente, dont les fonctions sont strictement circonscrites par le ministre au « particulier » de la reine, ait la moindre indulgence pour un favori qui a enchaîné la régente à une raison d'État dont l'autre nom est la raison d'Enfer. Et, cependant, même Mazarin, qu'elle n'est pas loin de tenir pour le Démon, reçoit un hommage bien senti pour avoir enfin admis, à contrecœur sans doute, que le mariage de sa nièce Marie Mancini avec le roi était monstrueux et impossible. Du moins n'aura-t-il pas porté ses crimes jusqu'à cet excès, et cette incroyable retenue du dernier moment lui aura valu un début d'indulgence.

M^{me} de Motteville n'est jamais violente ni amère. Mais sa mélancolie chrétienne ne cesse de déplorer, à la façon du chœur antique, la fragilité et la

faiblesse d'une humanité encore plus pitoyable que criminelle. Ses réflexions morales, qui impatientèrent les premiers recenseurs de ses *Mémoires* au siècle des Lumières³¹, découlent nécessairement de son office de mémorialiste chrétienne, témoin véridique et attristé, du point de vue de Dieu, de la vanité de l'agitation des héros sur la scène tragique. Ils sont semblables par là aux autres hommes, sauf par les risques exceptionnels qu'ils courent de perdre leur âme. Les lieux communs de l'immémoriale désolation de l'Ecclésiaste recourent, dans les *Mémoires*, l'analyse démocratique de la « condition des Grands » par Pascal et l'« incroyable tristesse » envers la condition humaine que Chateaubriand a célébrée dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet. Ces réflexions de la mélancolie chrétienne, scandant le récit des triomphes comme des périls de la régence, créent une espèce de « tristesse majestueuse » qui laisse présager de loin le désabusement de la reine : son éclatante victoire sur la Fronde sera en effet chèrement payée de la découverte du vrai caractère de Mazarin et de la noire ingratitude envers elle de son fils Louis XIV.

L'abbé de La Rivière, favori du lieutenant général du royaume, Gaston d'Orléans, et à ce titre « demi-ministre », s'était cru assez assuré de son maître pour lui résister et l'allier malgré lui au prince de Condé : il ne voit pas que sa disgrâce est déjà décidée d'un commun accord par Gaston, Mazarin et la régente, et qu'elle sera prononcée avant peu. Bien informée par la reine, la confidente, avant de transmettre ce « délit d'initié » à la mémorialiste, murmure pour elle-même en aparté :

Il suivait sa passion et agissait selon que tous les hommes ont presque accoutumé de le faire, qui, en croyant se sauver, travaillent souvent à leur perte³².

La princesse de Condé, mère du vainqueur de Rocroy et de la duchesse de Longueville, s'était vantée un jour devant la reine et devant la confidente d'avoir eu dans son lit toutes les conditions, cardinaux et papes, maréchaux de France et simples gentilshommes. Devenue enfin veuve, elle touchait au comble de son bonheur, de ses richesses et de sa puissance, quand la conduite et la disgrâce de ses enfants, qu'elle aimait, commencèrent ses malheurs et ses déplaisirs. Elle meurt désolée pendant l'emprisonnement de son fils le Grand Condé, qui entraîne la disgrâce de sa famille. De cet éclatant renversement de fortune, la mémorialiste tire sentencieusement cette conclusion :

Les choses de ce monde sont presque toutes de cette nature. Nous y vivons dans une perpétuelle tromperie : nous désirons pour l'ordinaire ce que nous n'avons point. Et quand ces biens nous arrivent, c'est quasi toujours pour notre malheur, ou bien dans un temps qu'il les faut quitter malgré nous³³.

La gloire d'une reine chrétienne : grandeur et humilité

M^{me} de Motteville ne retrouve le temps perdu que pour mieux le nier au nom de l'éternité. Et la lumière d'au-delà qu'elle projette sur les êtres et sur les choses

n'épargne pas sa reine bien-aimée. Sans doute la narratrice ne vient au premier plan que par intermède, pour souligner sa qualité de témoin oculaire ou la solidité des témoignages dont elle a dû se servir pour reconstituer ce qu'elle n'a pu directement observer. Parfois, comme messagère de la reine, elle intervient discrètement dans l'action : elle s'entremet auprès de son ami Senneterre, dont Anne, désespérée par le départ de Mazarin pendant la Fronde des princes, souhaite les conseils ; ou encore, après la victoire sur la Fronde, elle prévient la reine mère, qui s'imagine tout péril de mariage écarté par l'exil de Marie Mancini, que l'entourage du jeune roi favorise une correspondance entre celui-ci et la nièce de Mazarin.

Ce sont là des exceptions. Respectueusement à l'écart, la confidente laisse toute l'attention se concentrer sur la grandeur et les misères de la reine. Elle va même jusqu'à souligner ses propres faiblesses pour accuser par contraste un trait héroïque de sa maîtresse. La nuit du 5 au 6 février 1651, le bruit court au Palais-Royal que le duc d'Orléans, sur les conseils de Retz, s'apprête à enlever le roi et reléguer la régente dans un couvent :

Je crois que chacun tremblait. Mais pour moi, je sais bien que j'eus une très grande peur et que les choses les plus funestes me passèrent dans l'esprit, comme n'étant pas impossible qu'elles arrivassent, et tout était à craindre des conseils violents du Coadjuteur. La Reine seule faisait bonne mine³⁴.

Mais elle a beau se faire oublier, M^{me} de Motteville est toujours présente. La passivité de la confidente est compensée par l'activité invisible et inlassable de cet œil biblique qui semble avoir pénétré partout dans cette cour disparue et qui a légué à l'encre de mémorialiste le spectacle des spectres qu'elle y avait devinés sous tant de « beaux dehors ».

Sa religion royale ne se lasse pas de rappeler le rang et la naissance d'Anne d'Autriche, « fille, femme, sœur et mère de rois » et l'incomparable grandeur de la Couronne de France dont son mariage et sa maternité l'ont revêtue : « Nos rois, issus de la plus grande race du monde, et devant qui les Césars et la plus grande partie des princes qui jadis ont commandé tant de nations ne sont que des roturiers³⁵. » Elle se plaît à relever chez la reine les qualités d'une actrice de race, soutenant hautement sur la scène du monde le rôle auquel son nom et les circonstances l'obligent. Elle aime à la montrer parmi la pompe des cérémonies, des cortèges, des ambassades, des processions :

La reine se leva de grand matin, et s'habilla même avec plus de soin que de coutume. Elle mit des pendants d'oreilles de gros diamants mêlés avec des perles en poires fort grosses. Et la reine avec le roi s'achemina pour ce voyage avec toute la grandeur qui accompagne un roi de France, quand il marche en cérémonie. Il est d'ordinaire suivi de ses gardes, de ses Suisses, de sa compagnie de cheval-légers, de ses mousquetaires et de plusieurs Princes et Seigneurs ; ce qui compose un grand cortège [...]. Mademoiselle de Beaumont, ma sœur et moi, étions allées devant pour voir arriver le roi et la reine, et assister à cette action, où nous prenions beaucoup de part, parce que la reine en était la principale actrice³⁶.

Ce dernier mot est révélateur. La confidente peut bien consentir au faste des

rites royaux et même s'y complaire, l'honnêteté intransigeante de la chrétienne l'empêche d'y voir autre chose qu'un jeu transitoire, légitime à vue humaine, mais frappé en définitive de la même irréalité qui caractérise toutes choses terrestres. Et quel objet pouvait mieux se prêter à cette vérification du néant des créatures que cette « Grande Reine », « la plus Grande Reine du Monde » ? On est tenté de s'inquiéter de la précision anatomique avec laquelle M^{me} de Motteville sonde les moindres paroles, les moindres mouvements du cœur de sa maîtresse, pour déceler éventuellement dans ce superbe emblème vivant l'aveuglement des hommes et leur esclavage aux faux-semblants. Sa loyauté, son respect, son admiration ne la retiennent pas de chercher hardiment aux vertus de l'actrice royale des ressorts qui ne seraient pas d'une vraie chrétienne, à celles de la régente des faiblesses cachées qui videraient de tout mérite autre que nominal à l'exercice de son autorité. Elle n'en est que plus fiable quand elle se porte garante que le fond de la reine était bon, même s'il n'était pas celui d'une sainte, ce qui suffit à écarter de la mémorialiste toute odeur de jansénisme.

Elle n'aurait pas hésité à démasquer, sous la fermeté de la reine devant les excès et les périls de la Fronde, l'inconscience de l'orgueil, si à l'épreuve répétée elle n'avait vérifié qu'il s'agissait bien d'une authentique vertu héroïque chrétienne :

Elle demeura toujours également constante et ferme, et parut dans ce moment très digne de ses grands aïeux, et parler en petite fille de Charles Quint [...]. Elle répondit à ceux qui lui disaient les choses du monde les plus effroyables, ces belles paroles dont il me souviendra toute ma vie : « Ne craignez point, Dieu n'abandonnera pas l'innocence du Roi ; il faut se confier à Lui. Quand je l'entendis parler ainsi, je fus honteuse, je l'avoue, d'avoir cru que sa tranquillité pouvait être quelquefois causée par l'ignorance du péril. *Je l'en avais soupçonnée*, parce qu'en effet les Rois ne voient jamais leurs maux qu'à travers mille nuages³⁷.

Si la foi chrétienne de la reine rassure M^{me} de Motteville sur la source de son courage, elle ne trouve pas de justification à la « paresse » de la régente. Par complaisance envers elle-même, Anne d'Autriche a abandonné à Mazarin l'exercice réel du pouvoir dont les fatigues la rebutent. Comme Louis XIII se laissant gouverner par Richelieu, la régente s'est rendue complice d'une usurpation de la puissance royale qui n'appartenait qu'à elle seule, au nom du roi son fils. Or « la reine avait l'âme assez enrichie des dons de Dieu pour bien gouverner l'Etat, [...] et ses premiers sentiments étaient toujours dans la raison et la justice ; au lieu que ceux de son ministre n'avoient rien qui parût procéder d'une âme élevée [...]. La France aurait été trop heureuse si elle eût voulu la gouverner, ou du moins ne la pas trop abandonner à son ministre³⁸ ».

On pourrait croire que M^{me} de Motteville se fait l'interprète de la Fronde, dont elle répète ici l'argument essentiel. Mais, comme dans tous les cas où le principe monarchique est en jeu, l'impartialité chrétienne de son jugement n'entame pas sa fidélité scrupuleuse envers la reine, même lorsqu'elle la voit dans l'erreur, et envers le roi son fils.

Les réserves de M^{me} de Motteville à l'endroit de son héroïne sont pas tant d'ordre politique que d'ordre moral et spirituel : c'est faute de n'avoir pas su se vaincre et se désapproprier tout à fait qu'Anne d'Autriche n'a pu se montrer la

régente reconnue et respectée de tous que ses « dons » lui auraient permis d'être. La confidente reconnaît ses propres faiblesses dans le cœur humain, trop humain de la reine. Elle est la première à se reprocher de ne pas trouver la force de sacrifier les liens qui l'attachent à la cour et, renonçant à ses dernières ambitions³⁹, de ne plus songer qu'à Dieu seul. Mais cet éloignement du monde et ce goût du repos, qu'une personne privée se doit en chrétienne d'éprouver et de mettre en œuvre, une reine de France ne saurait se les permettre. Lorsque la régence a pris fin, la reine mère, lasse de tant de luttes politiques et de combats intérieurs, nourrit le projet de se retirer entièrement au couvent des Visitandines du Val-de-Grâce, qu'elle a fait ériger à Paris à cette fin comme son ancêtre la sœur de Charles Quint avait fondé à Madrid pour s'y retirer le célèbre couvent royal des Carmélites déchaussées. Sortant de sa réserve, M^{me} de Motteville lui remontre alors qu'elle n'a pas le droit d'être une femme comme les autres, et qu'il lui faut être reine jusqu'au bout :

Un jour donc, étant seule à ses pieds, elle me parut désirer ardemment de se retirer au Val de Grâce, pour ne s'occuper plus qu'au soin de son salut [...]. Je pris la liberté de lui dire qu'elle était également nécessaire au roi, à la reine et à Monsieur, et qu'elle ne devait pas, pour un bien qui n'était qu'en idée et lequel, quand il serait certain, ne regardait que son repos particulier, abandonner tout celui qu'elle pouvait faire par sa présence, non seulement à la famille royale, mais à toute la France, en avertissant le roi de certaines choses et le faisant souvenir de certaines vérités que ses ministres ou n'oseraient jamais lui dire, ou auraient intérêt de lui cacher, si elle était une fois séparée de lui⁴⁰.

Aux yeux de M^{me} de Motteville, Anne d'Autriche, malgré ses vertus, n'a jamais été assez loin dans le sacrifice. Or « les rois doivent s'humilier devant Dieu encore plus que les autres hommes⁴¹ ». La gloire doit leur être une croix, qui seule peut légitimer leur puissance terrestre. À cette haute idée de la monarchie chrétienne, qui est aussi la sienne, Anne d'Autriche a manqué jusque-là, laissant insatisfaites les attentes monarchiques de la confidente et les attentes chrétiennes de la mémorialiste⁴².

La cérémonie des adieux

Insatisfaites, mais non pas déçues. Car M^{me} de Motteville connaît la piété « espagnole » dont la reine est pétrie et, surtout, elle attend que l'action révélatrice du temps fasse son œuvre, et elle n'attend pas en vain. Tant qu'ont duré la puissance politique et la gloire mondaine de la reine, la confidente est restée ce miroir qui réfléchit silencieusement les traits et les gestes de l'héroïne qu'il reflète. Mais sitôt que l'ombre du déclin et le désir du repos descendent sur Anne d'Autriche, c'est au tour de la confidente de se sentir regardée et interrogée sur ses propres fins par ce qu'elle voit. La régente n'est plus que la reine mère. Elle a rempli son rôle, elle a sauvé une couronne qu'elle a remise maintenant à son fils et qui ne lui appartient plus. Sa santé, jusqu'alors robuste, la quitte.

Les fastes et les plaisirs du règne personnel du jeune roi composent le cadre

« illustre » du miroir où M^{me} de Motteville regarde la reine mère s'éteindre et s'éloigner dans les ténèbres. Elle se reconnaît dans cette Vanité où la forme d'une princesse belle et superbe disparaît et se change insensiblement en cette vieille femme rongée par le cancer et qui agonise, tandis que ses enfants sont au bal, à la Comédie, se voyant refuser ou disputer par le roi son fils les dernières grâces qu'elle sollicite. Les filles du père Goriot ne sont pas plus cyniques. Aussi peu servile à l'égard de Louis XIV qu'à l'égard d'Anne d'Autriche, M^{me} de Motteville ne laisse échapper aucune des nuances de l'indifférence ou de l'ingratitude dans l'attitude du roi :

La reine-mère empirait [...]. Ce même jour il y eut des fiançailles au Palais Royal [...]. Après les fiançailles [...] suivit une grande fête chez le duc de Créqui [...] c'est-à-dire le bal, la comédie, et un grand souper [...]. Le lendemain des fiançailles [...] la fièvre de la reine-mère redoubla par un grand frisson qui lui dura longtemps. Malgré ce fâcheux accident, le roi et Monsieur furent à la Comédie avec la nouvelle mariée⁴³.

La confidente ne s'indigne pas, elle constate, et la terrible nudité du témoignage de la mémorialiste se passe de tout commentaire et de tout effet oratoire. Comme si elle sentait que cet office funéraire était l'aboutissement de ses fonctions de confidente et de mémorialiste, elle est portée au-dessus d'elle-même et sa péroration est un véritable morceau de bravoure, comme le récit de Thérémène dans la dernière scène de *Phèdre* : « Le seul moment où le confident puisse prendre la parole d'une façon suivie, est celui en effet où le héros est mort, c'est-à-dire le dénouement. Le récit de la mort du héros est donc volontiers fait par son confident, héritier sur ce point du messager de la tragédie antique et de la Renaissance⁴⁴. »

De page en page, de petit fait vrai en petit fait vrai, lente et inexorable comme le Temps même, le récit de l'interminable agonie de la reine oblige la mémorialiste et son éventuel lecteur à voir le voile de la gloire temporelle se décolorer peu à peu, se trouver, ne laisser que des bribes, et le mystère de l'éternité accueillir une reine désappropriée et qui n'est plus qu'une âme :

Tant de maux et de souffrances n'avaient pu détruire la beauté de ses bras et de ses mains ; jamais ils n'en avaient tant que dans ces derniers jours [...]. Ils paraissaient plutôt des mains d'albâtre que de chair. Mais ce qui dans le temps n'avait pu finir allait être effacé par ce même temps⁴⁵.

En s'obligeant ainsi à regarder sans faiblir se défaire ce qu'elle aime, M^{me} de Motteville obéit au même motif qui avait poussé la reine espagnole à préparer son esprit à sa propre mort par le spectacle de l'insoutenable. Le vendredi saint de 1647, la reine « alla visiter à l'infirmerie [du Val-de-Grâce] une religieuse qui se mourait du cancer qu'elle avait au sein qui lui avait pourri le côté ; il sortait de sa plaie une puanteur non seulement capable d'incommoder cette princesse qui naturellement aimait les bonnes senteurs, mais les hommes les plus accoutumés à l'infection et aux misères des hôpitaux. Elle demeura longtemps, et voulut la voir panser : ce qui était un objet pitoyable⁴⁶ ».

La mort de la reine récapitule et résume toutes celles qui jalonnent le texte des

Mémoires et qui en font une sorte de long nécrologe⁴⁷. Chaque fois se sont élevés au-dessus du dernier tombeau ouvert la même lamentation funèbre, le même appel mélancolique et désabusé à « se connaître » :

Mais enfin que reste-t-il de cette beauté qui avait reçu tant de louanges et que les hommes avoient idolâtrée, qu'un juste mépris de son néant ? Ne peut-on dire de cette dame ce que le prophète remarque dans ses Psaumes, parlant des hommes qui ont suivi la volupté : « *J'ai vu le pécheur élevé comme le cèdre du Liban ; mais je suis repassé, et il n'y était plus : je l'ai cherché, et ne l'ai point trouvé* »⁴⁸.

Ainsi s'affirme le sens de ces *Mémoires* comme exercices spirituels, du genre de celui qu'en plein XIX^e siècle encore son confesseur suggéra à Chateaubriand en lui demandant d'écrire une *Vie de Rancé*. Témoignage à la gloire dont est susceptible une grande reine chrétienne, ils sont aussi et du même mouvement une allégorie et une nature morte comme les affectionnait le public dévot de l'âge classique, pour lequel les peintres représentaient sur toile ou sur bois un beau corps voluptueux côte à côte avec un crâne, des objets savoureux et luxueux déjà guettés par les mouches et la poussière, juxtaposition saisissante qui contracte les effets du temps et précipite la « conversion » : *Memento mori*.

Un autre ouvrage de M^{me} de Motteville témoigne d'ailleurs dans quel esprit d'édification personnelle celle-ci se contraignait à écrire. La préface du pieux « Recueil⁴⁹ » manuscrit qu'elle composa à son propre usage après avoir achevé la rédaction de ses *Mémoires*, pendant les années où elle se préparait méthodiquement à la mort, contient cette phrase significative :

Je suis d'un sexe qui a pour partage l'ignorance et la simplicité, par cette voie quand elle est accompagnée de fidélité et de bons désirs, on arrive plus sûrement à la foi que par la connaissance des Lettres, parce que c'est Dieu qui la donne et qu'il en est plus libéral à ceux qui la lui demandent humblement qu'à ceux qui la cherchent par une vaine curiosité⁵⁰.

La modestie de la confidente s'est réduite ici à la parfaite humilité de la chrétienne, écartant toute tentation d'entrer dans les distinctions théologiques auxquelles les Messieurs de Port-Royal, grands lettrés, n'étaient que trop portés. Elle n'a jamais écrit que pour conduire ses éventuels lecteurs et d'abord elle-même à « l'estime des biens éternels et au mépris des choses présentes⁵¹ ».

Dans ses *Mémoires*, elle a parfaitement réussi le contrepoint entre l'exercice de *desengaño*, qui justifie d'écrire en dernier ressort, et l'exercice de glorification sous condition que son amitié et son amour vigilants ont estimé devoir à une grande reine chrétienne. La représentation de la mort qui gagne dans les appartements de la reine mère au Louvre est inséparable de la silencieuse leçon de grandeur morale qui émane d'Anne d'Autriche mourante, dépouillée des impuretés du pouvoir et qu'elle administre jour après jour à la jeune cour trop éprise des plaisirs et au jeune roi trop imbu de sa propre gloire. Ce long acheminement au tombeau, la mémorialiste sait montrer qu'il a été *interprété* par Anne d'Autriche comme le dernier acte de sa propre tragédie, le dénouement de vérité qui doit imprimer dans l'âme des spectateurs, même les plus ingrats et frivoles, une terreur et une admiration dont le temps mûrira les effets salutaires. Elle n'était qu'une actrice

jouant sur une scène illusoire, mais sa sortie de scène prouva qu'elle était une très grande actrice. Mieux qu'elle n'avait soutenu en reine les épreuves de sa régence, elle soutient en chrétienne l'épreuve de l'agonie comme un *spectacle* voulu par Dieu, un *nunc reges intelligite* inoubliable destiné à travailler le roi et à le « convertir » à son tour le moment venu. La chaîne des mémorialistes a voulu que le récit des derniers jours de Louis XIV par Saint-Simon, aussi peu indulgent pour le roi régnant que l'avait été M^{me} de Motteville pour la reine régente, mais ébloui par le style superbe de la mort du fils comme elle l'avait été par celui de la mort de sa mère, démontrât l'efficacité, à un demi-siècle de distance, de la cérémonie des adieux interprétée par l'arrière-petite-fille de Charles Quint. Le talent de l'actrice royale qui a voulu agir sur l'esprit de son fils et la poignante sincérité de la femme qui a offert à Dieu ses souffrances pour racheter ses faiblesses passées se confondent au point d'être indiscernables :

L'excès de la douleur, au lieu de l'emporter hors d'elle-même, l'ayant comme davantage liée à Dieu, elle s'écria [...] : « Ah, Seigneur, je vous offre ces douleurs : recevez-les pour la satisfaction de mes péchés. Je les souffre de bon cœur, Seigneur, puisque vous le voulez »⁵².

Cet héroïsme et cette humilité des derniers jours arrachent M^{me} de Motteville aux doutes qu'elle avait pu nourrir sur son héroïne et aux scrupules que lui avait inspirés son dessein de mémorialiste de la reine. Elle s'était retenue de célébrer sans réserve la vertu d'une régente qui se tirait tant bien que mal des difficultés de sa tâche. Mais cette reine dénuée, dépouillée de ce qui fut sa puissance, sa beauté, et qui affronte le défi de la mort avec sa seule force d'âme, avec la seule pensée du salut de son fils et du sien, emporte entièrement sa conviction. La victoire de la reine dans ce combat, mieux que celle qu'elle avait remportée sur la Fronde, lui assure enfin des titres incontestables et surabondants au temple de la gloire. Toujours effacée, la confidente devenue mémorialiste se refuse à prononcer elle-même la sentence : elle laisse ce soin à l'ancien ennemi capital de la régente, mais juge irrécusable en matière de vraie grandeur, le prince de Condé, dont elle rapporte les paroles : « Je n'ai jamais rien vu de si beau. Voilà une femme dont le mérite est digne d'une estime éternelle⁵³. »

Du même coup la mémorialiste en elle se sent justifiée. La reine meurt dissimulée aux yeux du public ; seuls sont présents autour d'elle les membres de la famille royale et ceux de sa Maison. Témoin du « particulier » de la reine, la confidente est seule en mesure de publier l'ultime épisode de la biographie royale, celui qui, justement, donne son sens à tout ce qui précède. Elle seule peut communiquer à la postérité et aux historiens futurs le sens secret d'un exemple qu'Anne d'Autriche destinait d'abord à Louis XIV :

J'ai connu ses derniers sentiments, et par ses paroles elle nous a fortement persuadés qu'elle a toujours regardé la couronne comme de la boue⁵⁴.

Après la disparition d'Anne d'Autriche (20 janvier 1666), M^{me} de Motteville n'avait plus aucune raison de se maintenir à la Cour. L'aurait-elle désiré, l'animosité que le roi, en bon élève politique de Mazarin, nourrissait contre les dévots qui entouraient la reine mère l'en aurait détournée. Mais elle ne le désirait pas, car depuis longtemps elle y demeurait « seulement pour satisfaire à l'attachement indispensable qu'[elle devait] à la reine mère⁵⁵ ». Elle se retira donc dans sa maison de la rue Saint-Dominique, multipliant les visites et les séjours au couvent de Sainte-Marie de Chaillot, dont sa sœur, autrefois précieuse sous le nom de *Socratine*, était devenue la Supérieure⁵⁶. Elle pouvait y évoquer le souvenir de deux reines, la veuve de Charles I^{er}, Henriette de France, qui y avait trouvé refuge pendant la Fronde et qu'elle avait beaucoup fréquentée alors, et sa belle-sœur Anne d'Autriche, très attachée elle aussi à l'ordre de la Visitation. L'obscurité et l'austérité monastique convenaient à cette femme détrompée, dont le regard se détournait tout à fait du monde pour se consacrer au grand œuvre dont elle dit dans les dernières pages de ses *Mémoires* : « C'est une grande occupation d'apprendre à mourir. C'est notre plus importante affaire, car les choses visibles sont pour un temps, mais les invisibles sont éternelles⁵⁷. » Au milieu du récit des désordres de la Fronde, elle avait déjà inséré cette maxime dont la concision allusive nous laisse entrevoir les sombres et douloureuses limbes dans lesquelles elle cherchait son chemin vers la sortie : « Le désir de savoir et la solitude conviennent à la tristesse quand l'on est assez sage pour sentir tout ce que l'on doit sentir »⁵⁸. Elle mourut le 29 décembre 1689⁵⁹.

Le meilleur témoignage externe sur ces lentes et longues dernières années de M^{me} de Motteville se trouve dans l'« Éloge⁶⁰ » envoyé en 1734 au *Journal des Savants* par la Supérieure de la Visitation de Chaillot :

Après la mort de la reine, dont la perte lui fut si pénible, Mme de Motteville résolut de consacrer ce qui lui restait de vie à la recherche des vérités éternelles renfermées dans les Saintes Écritures, en quoi elle s'appliqua si fortement, qu'en se fortifiant dans les vérités chrétiennes par les traités qu'elle en a écrits pour sa propre satisfaction, elle épuisa les forces de son esprit et de sa mémoire, et perdit jusqu'au souvenir de ce qu'elle avait vu autrefois dans le monde.

La soif de désillusion qui est au principe des *Mémoires* n'avait pas attendu la mort pour être désaltérée. L'idée fixe d'échapper aux maléfices du monde et du temps avait fini par en supprimer la perception et vouer de son vivant cette âme éprise d'éternité à l'amnésie des choses de la terre.

1. Émile BOURGEOIS, Louis ANDRÉ, *Les Sources de l'histoire de France, XVII^e siècle (1610-1715)*, Paris, A. Picard, 1913-1935, 8 vol.

2. Voir, ici même, le chapitre consacré aux *Mémoires* de ce gentilhomme normand, pp. 111-161.

3. La première édition des *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche épouse de Louis XIII, roi de France* / par M^{me} de Motteville, une de ses favorites, a paru à Amsterdam en 1723, chez F. Changuion, 5 vol. Sans doute provoquée par le « Lundi » de 1851, l'édition de Francis-Marie Riaux reste la meilleure : *Mémoires de M^{me} de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour, d'après le manuscrit de Conrart*, Paris, Charpentier, 1868, avec une notice de Sainte-Beuve, qui reproduit

son article de 1851. La présente étude est le remaniement d'un premier article que j'ai publié à l'invitation d'Albert-Marie Schmidt et qui a paru dans la *Revue des sciences humaines* (Lille), fasc. 115, juillet-septembre 1964, pp. 265-278.

4. Voir abbé Georges GRENTE, *Jean Bertaut, abbé d'Aunay, premier aumônier de la reine, évêque de Sées (1552-1611)*, thèse de doctorat ès-lettres, Paris, V. Lecoffre, 1903, réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1969.

5. Voir Eugène GRISSELLE, *État de la maison du roi Louis XIII, de celle de sa mère, Marie de Médicis, de ses sœurs, Chrestienne, Élisabeth et Henriette de France, de son frère Gaston d'Orléans, de sa femme Anne d'Autriche, de ses fils, le Dauphin (Louis XIV) et Philippe d'Orléans, comprenant les années 1601 à 1665*, Paris, P. Catin, 1912, p. 29.

6. Emma ANGOT, *Dames du grand siècle. M^{me} de Sévigné et M^{me} de Grignan, M^{me} de la Fayette, la présidente de Motteville*, Paris, Émile-Paul, 1919, p. 245.

7. Voir Charles DE BEAUREPAIRE, *Recherches sur M^{me} de Motteville et sa famille*, Rouen, Cagniard, 1900, *passim*.

8. *Mémoires de M^{me} de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, éd. Riaux, 1886, 4 vol., t. I, pp. 9-10.

9. *Ibid.*, p. 10.

10. *Mémoires de La Porte*, coll. Michaud et Poujoulat, t. VIII, 3^e série, Paris, 1851, p. 22.

11. *Ibid.*

12. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. I, p. 36.

13. *Ibid.*, t. I, p. 32 (note du manuscrit).

14. *Ibid.*, t. I, p. 33.

15. *Ibid.*, t. I, p. 32.

16. Voir Alfred FÉRON, *Contribution à l'histoire du jansénisme en Normandie, 1629-1643*, Rouen, Lestringant, 1908-1910, 2 fasc.

17. La modestie – et la prudence normande – de M^{me} de Motteville ne lui permettait guère de prendre parti sur les finesses théologiques qui divisaient Jésuites et jansénistes sur la question de la liberté et de la grâce laissée ouverte par le concile de Trente, et sur laquelle le pape Paul V avait en vain recommandé le silence aux catholiques. Les deux passages des *Mémoires* où elle évoque ces querelles (éd. cit., t. I, pp. 104 sq. et 320 sq.) sont des chefs-d'œuvre de neutralité et d'équité voulues.

18. Françoise Bertaut était une lointaine parente de l'épouse en premières noces de Nicolas Langlois, Marie Bretel de Gremonville. L'hostilité latente ou ouverte des milieux parlementaires rouennais au cardinal de Richelieu peut avoir contribué à resserrer les liens entre Nicolas Langlois et la famille Bertaut, victime du cardinal. Voir Ch. DE BEAUREPAIRE, *Recherches, op. cit.*, p. 19.

19. Au titre de « dame d'honneur sans gages de la reine », voir E. GRISSELLE, *État de la maison du roi...*, *op. cit.*, p. 91.

20. Celles-ci durent se borner à l'« établissement » de son frère, François Bertaut, pour lequel elle obtint la charge de lecteur du Roi et le bénéfice du prieuré rouennais du Mont-aux-Malades (cinq mille livres de revenus). Voir E. ANGOT, *Dames du grand siècle...*, *op. cit.*, et Gédéon TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, texte établi et annoté par Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. II, « Bertaut, neveu de l'évêque de Sées », pp. 59-60, citation p. 59.

21. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. I, p. 272.

22. *Ibid.*, t. IV, p. 360.

23. *Ibid.*, t. IV, p. 327.

24. *Ibid.*, t. IV, p. 447.

25. *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, 1823, t. XIX, p. 160.

26. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. IV, p. 385.

27. *Ibid.*, t. III, p. 312.

28. *Ibid.*, t. I, p. 149.

29. *Ibid.*, t. III, p. 473.

30. MOLIÈRE, *Tartuffe*, acte 1^{er}, scène v, v. 395. C'est aux yeux de Cléante la caractéristique de

la dévotion « honnête », par opposition à la dévotion inquisitoriale et menaçante des faux dévots.

31. « Il y a souvent hors de saison des moralités longues et ennuyeuses dans le goût espagnol » (*Journal des Sçavants*, janvier 1724, p. 18).

32. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. III, p. 121.

33. *Ibid.*, t. III, p. 245.

34. *Ibid.*, pp. 306-307.

35. *Ibid.*, p. 107.

36. *Ibid.*, t. I, p. 236, récit du lit de justice de septembre 1645.

37. *Ibid.*, t. II, pp. 176-177.

38. *Ibid.*, p. 12.

39. Ces dernières ambitions furent définitivement déçues lorsque, choisie par Anne d'Autriche et Henriette de France pour être la gouvernante des enfants d'Henriette d'Angleterre et de Monsieur, frère du roi, elle se vit rebutée par Louis XIV qui lui préféra M^{me} de Saint-Chaumont (*Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. IV, p. 305).

40. *Ibid.*, p. 311.

41. *Ibid.*, p. 313.

42. Le même conflit divise le cœur de M^{me} de Motteville lorsqu'il s'agit de Louis XIV, qui enveloppe la confidente dans l'aversion qu'il porte à l'entourage dévot de sa mère : « Un jour, parlant à la reine-mère de toutes ces choses, enfermée avec elle dans son oratoire, je conclus avec cette princesse que nous étions tous fort malheureux de ne pas nous appliquer à aimer et servir Dieu plutôt que les rois, puisque ceux-là ne connaissent point le cœur, quelque fidélité que nous ayons pour eux » (*ibid.*, t. IV, p. 274).

43. *Ibid.*, pp. 415-420.

44. Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s. d., p. 46.

45. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. IV, p. 430 (19 janvier 1666. veille de la mort de la reine).

46. *Ibid.*, t. I, p. 333.

47. Cette obsession de la mort chez M^{me} de Motteville est confirmée par M^{me} Le Vayer, auteur de l'« Éloge » cité plus loin : « La dernière maladie de M^{me} de Motteville fut une fièvre qui dura cinq jours [...]. Elle reçut les Sacrements avec piété et la mort, *qui lui avait fait autrefois tant de peur*, ne l'effraya plus » (*Journal des Sçavants*, mai 1724, p. 304).

48. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. IV, p. 95, à propos de la mort de M^{me} de Montbazou en 1657, témoignage qui infirme la légende dont fait état la *Vie de Rancé*, de Chateaubriand. La rectitude dévote de la biographie de la bourgeoise M^{me} de Motteville contraste avec les sinuosités des destins aristocratiques où la conversion intervient parfois très tard. Dans le « Recueil » cité plus loin, M^{me} de Motteville fait allusion à « ces personnes de qualité qui, dans leur jeunesse, sont attirées par la volupté et par leur ignorance à douter des vérités que l'Évangile nous enseigne, cette ignorance favorisée des plaisirs qui leur cachent la beauté de la vertu et la nécessité du salut » (f 6).

49. « Recueil de tout ce que j'ay trouvé dans la Sainte Écriture et ailleurs qui peut nous prouver la Divinité de Jésus-Christ et la Vérité de la Religion chrétienne » (Bnf, Ms. français 6265), précédé de deux lettres d'approbation du P. Rapin, S.J., confesseur de M^{me} de Motteville.

50. Une note marginale de la main de M^{me} de Motteville permet de dater approximativement le « Recueil » manuscrit de ce traité : « Il y a 8 ou 9 ans que je travaille à faire ce recueil présentement en l'année 1684 je l'ay ouvert » (f^o 51).

51. Même manuscrit, f^o 6.

52. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. IV, p. 393.

53. *Ibid.*, p. 434.

54. *Ibid.*, p. 452.

55. *Ibid.*, p. 264.

56. Marie-Madeleine Bertaut, entrée à la Visitation le 14 août 1650, morte le 17 mars 1675.

57. *Mémoires de M^{me} de Motteville*, éd. citée, t. IV, p. 307.

58. *Ibid.*, t. III, p. 244.

59. *Ibid.*, p. 165.

60. « Éloge de M^{me} de Motteville envoyé à MM. les auteurs du Journal des Sçavants par M^{me} Le Vayer, Supérieure de Sainte-Marie de Chaillot », mai 1724, pp. 300-304.

LA TRAGÉDIE DE LA CITÉ TERRESTRE DANS *HORACE*

Au bord du cratère éteint qui, rempli maintenant d'une eau limpide, est devenu le joli lac d'Albano de 5 à 6 milles de tour, si profondément encaissé dans le rocher de lave, était située Albe, la mère de Rome, et que la politique romaine détruisit dès les temps des premiers rois.

STENDHAL,
L'Abbesse de Castro.

Même après l'apaisement de la Querelle du *Cid*, Corneille n'en a pas fini avec la critique de l'Académie et les règles qu'elle souhaite voir respecter dans les différents genres poétiques. *Le Cid* avait bravé les règles de la tragédie « à l'antique » en s'inspirant du genre irrégulier de la tragi-comédie espagnole et choqué les convenances morales en représentant des situations scabreuses : un duel et une fille obstinément amoureuse de l'« assassin de papa ». La pièce sentait le même soufre qu'Amyot, près d'un siècle plus tôt, humait avec dégoût dans les *Amadis*. Pour son retour au théâtre avec *Horace*, après trois ans de silence, Corneille a choisi de traiter un sujet antique, tiré des *Histoires* de Tite-Live et non de la Fable ; il s'est aussi attaché à construire sa tragédie en respectant scrupuleusement les principes d'organicité souhaités par Amyot pour le roman et exigés de la composition dramatique par les poéticiens humanistes : liaison des scènes et action complète, dont les tenants et aboutissants ne laissent rien désirer à l'esprit du spectateur. Malgré cette docilité formelle, dont il prit acte lorsque Corneille lui fit lire son manuscrit avant toute représentation, en 1639, l'auteur des *Sentiments de l'Académie sur « Le Cid »*, Jean Chapelain, exprima des réserves sur la moralité de la pièce¹. Installé dans son rôle de censeur, il demanda au dramaturge de changer le cinquième acte de son œuvre nouvelle. L'avis de Chapelain avait été partagé par « une assemblée de doctes et de beaux esprits » réunie par ses soins, une sorte de « commission » extérieure à l'Académie, mais qui pouvait fort bien préfigurer des « Sentiments » officiels de celle-ci sur *Horace*. L'affaire était d'autant plus sérieuse que le dramaturge se proposait de dédier sa pièce, lorsqu'elle viendrait à publication, au cardinal de Richelieu, fondateur de

l'Académie, ancien patron de la « compagnie des Cinq Auteurs » dont Corneille avait fait partie, et inspirateur probable de la tempête soulevée contre le succès du *Cid*. Chapelain et son « assemblée de doctes » étaient manifestement chargés de veiller sur les intérêts du grand Cardinal et de ne rien laisser passer de ce qui pouvait lui déplaire dans une tragédie dont le livret imprimé devait porter, au-dessus de l'épître dédicatoire, son nom et ses armes. Corneille n'avait pas changé son dénouement. Mais la pression de la critique officielle continua de s'exercer après même les premières représentations de la pièce. Chapelain et son « assemblée » ne renoncèrent pas à « arbitrer, en présence de l'auteur et texte en main, les critiques que la pièce avait soulevées »². L'abbé d'Aubignac, présent à cette séance où comparut l'auteur, a résumé, dans sa *Pratique du théâtre*, publiée en 1648 et tenue en piètre estime par Corneille, les arguments qui ont été avancés ce jour-là afin de convaincre le dramaturge de corriger son dernier acte. Dans la version imprimée de sa propre tragédie, peut-être l'abbé s'est-il borné à rappeler ses propres objections. Selon lui, le meurtre de Camille choque « la bienséance de la scène³ » ; il ne craint pas de se contredire en condamnant aussi l'espèce de procès qui s'institue au cinquième acte sous la présidence du roi Tulle, dans la demeure de la *gens Horatia* ; cette « action de chicane » lui paraît plus comique que tragique et il est d'avis, pour conclure dignement la pièce, que Corneille fasse étrangler noblement Horace par Valère, le fiancé de Camille assassinée par son propre frère, vengeant ainsi la jeune fille par « un coup de fureur [...] plus conforme à la générosité de notre noblesse⁴ ». Mélange bizarre d'effarouchement de sacristie et d'imagination romanesque enflammée. Corneille ne céda pas plus à ces arguments qu'à la précensure de Chapelain : « Après avoir flotté plusieurs mois entre les suggestions des beaux esprits et son propre goût⁵ », il maintint son cinquième acte et publia la pièce telle qu'elle avait été représentée.

Ce qu'il faut retenir de ces critiques, c'est la désinvolture avec laquelle, au nom d'un goût timide et évasif, et surtout peut-être par souci de complaire éventuellement à Richelieu, les « beaux esprits » réunis pour juger *Horace* traitent la tradition littéraire sur laquelle s'est appuyé Corneille pour concevoir sa pièce. On reprochait au poète d'avoir maintenu ce que la légende telle qu'elle lui était transmise pouvait comporter de « barbare » et, en outre, d'avoir repris à son compte la difficulté interne que cette légende offrait à un dramaturge soucieux d'unité : « Une action double, par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier⁶ ». Le combat contre les Curiaces, le meurtre de Camille, ce que nous pourrions appeler les deux « segments » de la légende, le poète a voulu les transporter sur la scène française sans leur faire perdre de leur « férocité », et surtout sans édulcorer le second pour éviter les reproches des sensibilités délicates et pour s'épargner à lui-même le défaut « contre les règles » d'une action dédoublée.

Cette volonté du poète, qui n'est peut-être pas allée sans hésitations ni repentirs, n'en est pas moins un trait constant de son caractère : à ses risques et périls, il a toujours choisi d'imposer son goût. Les mésaventures que cet héroïsme littéraire lui a valu sont aussi connues que les triomphes, comme de vive force,

qu'il lui a fait remporter. On peut aussi se demander si des raisons plus fortes n'ont pas motivé sa décision, des raisons qui tiendraient moins à ce grand « courage » poétique qu'à la fidélité que suppose ce courage, et qui lui font placer la « vérité » du sujet qu'il traite au-dessus des opinions de son époque. Corneille, poète, dialogue comme Montaigne avec d'autres grandes voix de la tradition avant de s'adresser au public contemporain. Or la légende des Horaces est une de celles qui ont suscité, de siècle en siècle, des commentaires et des œuvres reprenant sans cesse le même nœud de problèmes graves, touchant au plus vif de la pensée classique et chrétienne. Attenter aux motifs essentiels de la légende, c'était se condamner à appauvrir la signification même de l'œuvre. Pour comprendre celle-ci, il faut d'abord la replacer dans la longue tradition où elle s'insère – comme une nouvelle réponse à une question ouverte depuis Tite-Live.

Déjà, en effet, dans le livre premier de Tite-Live, les deux actes successifs d'Horace rendent plus vive l'impression de malaise que le récit des origines équivoques de Rome, et des procédés immoraux de son fondateur, n'avait pas manqué de faire naître chez le lecteur. Par la victoire de son champion, Rome s'est vu confirmer la vocation à l'empire que les oracles lui assurent. L'annexion d'Albe, sa première grande conquête, annonce son avenir et garantit son brillant destin. Or, du sein même de la Ville triomphante et prête à rendre grâce aux dieux, une voix s'élève, proférant d'amers reproches, et cette voix est celle d'une Romaine. La gloire du héros vainqueur, qui incarne en cette grande journée le Génie de la Ville, est obscurcie, troublée, compromise par cette voix néfaste, et cette voix est celle d'une sœur. Le geste de désespoir d'une amante trouble comme un signe de mauvais augure des moments que la joie seule et la gratitude auraient dû occuper : « *Comploratio sororis in victoria sua tantoque gaudio publico* », « Le deuil violent affiché par sa sœur alors qu'il fêtait sa victoire au milieu d'immenses réjouissances »⁷. Déjà aussi, chez Tite-Live, les destins parallèles d'une famille et d'une cité, voués l'un et l'autre à la victoire et au remords, avaient été invoqués pour préparer le lecteur à cette apparition, sur le seuil de la Ville victorieuse, d'une femme en proie aux délires du deuil : « *Solvit crines et flebiliter nomine sponsum mortuum appellat*⁸. » Car si Horace a offert en sacrifice à sa patrie la vie de celui qui devait devenir son frère, le même coup d'épée mettait fin à l'existence d'une ville qui était pour ainsi dire la mère de Rome, « *civili simillimum bello, prope inter parentes natosque, Troianam utramque prolem, cum Lavinium ab Troia, ab Lavinio Alba, ab Albanorum stirpe regum oriundi Romani essent*⁹. » Tite-Live n'a pas caché avec quel raffinement de cynisme, qui rappelle la manière de Romulus, Tullus Hostilius a voulu cette guerre parricide et comment il a prétendu malgré cela mettre les dieux de son côté : « *Nuntiate, inquit, regi vestro regem Romanum deos facere testes, uter prius populus res repetentes legatos aspernatus dimiserit, ut in eum omnes expetant huiusce clades belli* », « Faites savoir, dit-il, à votre roi, que le roi des Romains s'en remet aux dieux pour décider lequel des deux peuples a le premier renvoyé avec mépris les légats chargés de réclamations, afin que ce soit sur lui que retombe la responsabilité de tous les malheurs consécutifs à cette guerre »¹⁰. Lorsque le

moment sera venu des conséquences ultimes de la victoire d'Horace, lorsque Albe sera détruite sur les ordres du même Tullus Hostilius, ce n'est pas sans une sorte d'horreur et d'intense émotion rétrospective que l'historien latin rapportera les dernières heures de la cité mère : « *Voces etiam miserabiles exaudiebantur, mulierum praecipue, cum obsessa ab armatis templa augusta praeterirent ac velut captos relinquerent deos*¹¹. » Et la fiancée de Curia, solitaire jusque-là dans la protestation et dans le deuil, semble rejointe alors par cette longue théorie de pleureuses qui abandonne la ville condamnée.

Georges Dumézil, comparant les légendes primitives et la version donnée par Tite-Live, aboutit à la conclusion suivante : « La différence est que le *facinus* d'Horace ne consiste pas dans l'exploit même par lequel il a sauvé la société, mais dans l'excès qui a suivi, le meurtre de la sœur¹². » La responsabilité du meurtre de Camille repose en effet sur Horace seul, dont le crime est absous au dernier moment par la clémence populaire, à condition toutefois qu'il subisse une purification religieuse. Le héros de Tite-Live, bouc émissaire par son geste fratricide, détourne donc sur lui seul les conséquences du crime dont la Cité s'est rendue coupable en s'attaquant à Albe, la cité mère. L'éternité du destin de Rome, par ce biais, n'est pas mise en cause. Cet épisode d'une victoire trouble et troublée ne parvient pas à assombrir l'éclat des conquêtes et des triomphes d'une jeune cité à qui les dieux destinent l'empire du monde. En grand artiste, l'historien a su ménager un effet de contraste où l'ombre donne plus de force à la lumière, et la tristesse, le doute, plus de prix à la victoire et à la foi. On pourrait ici reprendre l'éloge que Parrhasius adresse à Poussin, dans le dialogue que Fénelon imagine entre les deux peintres au royaume des morts : « Je vois que vous savez le grand art des couleurs, qui est de fortifier l'une par son opposition avec l'autre¹³. »

L'éclairage de cette scène devait nécessairement changer à partir du moment où le destin de Rome prit un tour différent, et où la ruine et la défaite succédèrent à la puissance et à la gloire. Relisant les annales de l'Empire dans les heures crépusculaires qui suivirent le sac de Rome par Alaric¹⁴, saint Augustin s'arrêta sur ce qui, chez Tite-Live, n'est après tout qu'un pénible fait divers et y découvrit, avec le recul du temps, une portée prémonitoire. Cherchant à réfuter les accusations des païens qui rejettent la responsabilité du désastre sur l'impiété chrétienne, saint Augustin examine avec un regard neuf tous les faits que les historiens latins, sans en apercevoir le sens caché, avaient rapportés véridiquement – avec leurs ombres et leurs lumières. Et la gloire romaine – cette gloire qui vient de recevoir un coup que l'on a pu croire fatal – lui apparaît payée par tant de sang et tant de crimes qu'il ne peut cacher sa sympathie pour cette jeune païenne et pour la violence de son deuil, révélatrice d'une tare secrète, dissimulée dans les fondations mêmes de la ville : « *Humanior hujus unius feminae quam universi populi Romani mihi fuisse videtur affectus*¹⁵. »

Cette faute originelle dont l'histoire romaine est une longue expiation jusqu'au désastre du 24 août 410, saint Augustin la reconnaît dans le meurtre de Remus, qui répète le meurtre d'Abel par Caïn, le biblique fondateur de villes. Rome, ville

caïnique, subit la malédiction de ses origines criminelles. L'image d'un combat fratricide flétri par les larmes d'une sœur devient chez saint Augustin une sorte d'emblème qui résume tout le réquisitoire du troisième livre de *La Cité de Dieu*. Le trouble et la gêne dont ne pouvait se départir le patriote Tite-Live deviennent ici un réquisitoire. L'assassinat de Remus par Romulus – à la fois fratricide et parricide, puisque Rome a négligé de punir le meurtre de l'un de ses deux fondateurs¹⁶ – préfigure aux yeux de saint Augustin le sacrifice qu'Horace fait de Curia, le héros albain, le fiancé de sa sœur, aux divinités protectrices de Rome, et le geste cruel d'Horace : « *Gladium superne iugulo defigit*¹⁷ », préfigure à son tour la dureté de Brutus présidant à l'exécution de ses propres fils¹⁸. Quant à la défaite et à la destruction d'Albe, « *Alba namque illa, quam filius Aeneae creavit Ascanius, Romae mater propior ipsa quam Troia*¹⁹ », elle semble annoncer le crime dont se rendra coupable Caius Flavius Fimbria, saccageant la seconde Troie, détruite en l'an 86 avant J.-C. « *multo ferocius atque crudelius quam olim a Graecis*²⁰ ». Et l'évêque d'Hippone lie fortement en un seul nœud criminel la victoire d'Horace et celle de Rome : « *Ergo sponso a fratre inlata mortem quando femina illa flebat, tunc se contra matrem civitatem tanta strage bellasse et tanta hinc et inde cognati cruoris effusione vicisse Roma gaudebat*²¹. » Il va sans dire que si saint Augustin dévoile, sous-jacente à l'histoire romaine, une sorte d'implacable Orestie, ce n'est pas seulement pour s'attendrir sur le sort de tant de victimes innocentes. Cette espèce de fatalité de cruauté et de crime²², qui semble ainsi s'attacher à Rome dans son ascension vers la toute-puissance, soulève une série de questions d'ordre moral et théologique de la plus haute importance pour l'avenir historique du christianisme. L'indifférence morale des dieux païens et, pis encore, le plaisir qu'ils ont pris à fourvoyer leurs fidèles – « *Nam daemones ad decipiendum semper vigilantissimi, quod potuerunt fecerunt*²³ » – sont démontrés par cet enchaînement d'horreurs et réduisent à néant les accusations portées par les païens contre les chrétiens, dont l'inimitié impie à l'égard de la religion ancestrale aurait attiré sur la Ville la vengeance des dieux. Rome fut bien imprudente de se confier à ces mêmes dieux qui avaient laissé détruire Ilion, pourtant chargée de fautes infiniment moins graves que celles dont Rome, dès ses origines et dans la suite des temps, s'est rendue coupable²⁴. Et saint Augustin s'attache à montrer que la prétendue gloire dispensée par de telles victoires n'est rien d'autre que le « renom du crime ». Sous les auspices de dieux aussi immoraux, Horace n'a pas hésité à porter le fer contre un homme qui, au double titre d'Albain et de frère, devait lui être cher. La tare secrète d'une gloire obtenue dans de telles conditions, c'est « *libido ista dominandi qui magnis malis agitatur et conterit humanum genus*²⁵ ». Rome mise à sac par les soldats d'Alaric a donc mérité son sort. Et les femmes romaines qui ont tant souffert dans cet épisode semblent payer pour celle qui, aux origines, fut atteinte dans ses plus chères affections, et dans sa vie même, par son propre frère, au nom d'une fausse gloire et au nom de faux dieux.

Souillée de mensonge, de sang et de malheur, la grandeur terrestre de Rome, en étendue comme en durée, n'en reste pas moins comme un fait irrécusable,

dont l'évêque d'Hippone doit tenir compte. Il en traite donc en son cinquième livre, qui est une sorte de théodicée justifiant le vrai Dieu d'avoir accordé à l'Empire romain tant de puissance et tant de gloire. Deux séries d'arguments sont mises en avant. La gloire terrestre est la seule récompense que méritent les vertus toutes terrestres des Romains : « *Si neque hanc eis terrenam gloriam excellentissimi imperii concederet non redderetur merces bonis artibus eorum, id est virtutibus, quibus ad tantam gloriam pervenire nitebantur*²⁶. » Sans doute ces vertus qui n'ont pour fin que la grandeur de la cité terrestre sont-elles imparfaites et décevantes, comme l'ont démontré les exemples d'Horace et de Brutus : saint Augustin tient cependant la grandeur d'âme qu'elles supposent en assez haute estime pour affirmer qu'elles peuvent servir d'exemples aux citoyens de *La Cité de Dieu*. Telle est la seconde finalité providentielle de la grandeur romaine : « *Proinde non solum ut tales merces talibus hominibus redderetur Romanum imperium ad humanam gloriam dilatatum est ; verum etiam ut cives aeternae ilius civitatis, quamdiu hic peregrinantur, diligenter et sobrie illa intueantur exempla et videant quanta dilectio debeatur supernae patriae propter vitam aeternam, si tantum a suis civibus terrena dilecta est propter hominum gloriam*²⁷. » La cité des héros est donc un entraînement pour la cité des saints, et le mépris de la souffrance supportée au nom de la patrie par un Regulus est un encouragement pour les chrétiens à souffrir le martyre au nom de leur foi. Le problème de la vertu des païens ne trouve donc pas, dans *La Cité de Dieu*, une solution sans nuances. L'évêque d'Hippone établit une hiérarchie entre la vertu des héros romains, dont le motif est la passion de la gloire, et la cynique avidité de domination et de luxure dont les Romains tels que Néron se sont rendus coupables. Mais il ajoute : « *Illud constet inter omnes veraciter pios, neminem sine vera pietate, id est veri Dei vero cultu, veram posse habere virtutem, et eam veram esse, quando gloriae servit humanae ; eos tamen, qui cives non sint civitatis aeternae, que in sacris litteris nostris dicitur civitas Dei, utiliores esse terrenae civitati, quando habent virtutem vel ipsam, quam si nec ipsam*²⁸. » La fin de cette phrase semble suggérer que saint Augustin admet « entre les deux cités [...] une région intermédiaire, celle du droit naturel, des vertus naturelles instables, fragiles et incomplètes sans doute, mais non imaginaires ou impossibles²⁹ ». Ce développement de sa pensée reste néanmoins allusif. L'ordre propre à l'État temporel, les vertus qu'il exige pour être maintenu ne trouvent pas chez saint Augustin leur statut clairement élaboré. Dans son étude sur l'augustinisme politique, M^{gr} Arquillière n'a pas hésité à déceler chez l'évêque d'Hippone « une tendance à absorber l'ordre naturel dans l'ordre surnaturel », tendance qui à ses yeux marque un « gauchissement »³⁰ par rapport à saint Paul, chez qui « tout État païen, chrétien ou neutre a le droit d'exister antérieurement à l'Église et indépendamment de l'Église³¹ ». Ce qui n'était qu'une inclination d'esprit chez le penseur est devenu une doctrine chez les héritiers de sa pensée. Selon M^{gr} Arquillière, cette doctrine serait sous-jacente à toute l'histoire médiévale, et il en donne la définition suivante : « Le fondement du pouvoir séculier n'est plus d'ordre juridique, humain, naturel, il est devenu d'ordre religieux et ecclésiastique³². »

Dans cette perspective, la grandeur de la *civitas* romaine et l'héroïsme qu'elle exigeait de ses citoyens pour se maintenir n'ont aucune justification en eux-mêmes. Ces vertus héroïques d'ordre tout humain peuvent au plus servir d'exemples *a fortiori* pour encourager les chrétiens à édifier par les vertus sacrificielles qui leur sont propres cette *Cité de Dieu* qui transcende les cités terrestres et survit à chacune d'entre elles.

Il ne faut donc pas s'étonner si, dix siècles plus tard, faisant réflexion sur la faiblesse militaire et politique de l'Italie face aux armées royales de France et d'Espagne, Machiavel prend pour cible de sa polémique la tradition politique augustinienne³³. Méditant à son tour la première décade de Tite-Live³⁴, il y trouve l'idée d'un État qui se donne lui-même comme valeur suprême, et qui exige de ses citoyens une abnégation absolue à son service. Machiavel, par réaction contre l'augustinisme politique, se fait l'apologiste de la cité terrestre et caïnique, que saint Augustin voyait lui aussi dans Rome, mais pour la dénoncer. Ces mêmes sacrifices humains qui indignaient l'écrivain chrétien – et lui avaient fait prendre contre Horace le parti de sa sœur – semblent à Machiavel une excellente école de vertu civique et militaire³⁵. Et quand il en vient à l'histoire des Horaces, Machiavel ne prend pas garde aux souffrances de Camille. Il est vrai qu'il qualifie d'« affreux³⁶ » le crime d'Horace tuant sa sœur, mais ce n'est pas, comme on pourrait le croire, pour plaindre l'innocence outragée. L'acte d'Horace est affreux parce qu'il révèle, chez celui qui vient de sauver la Ville, les capacités, peut-être la volonté, de la ruiner. Le même citoyen qui a eu l'héroïsme de vaincre les Curiaces semble maintenant, au nom de cette victoire, s'arroger le droit de faire lui-même justice à l'intérieur de la Ville qu'il a sauvée. Il est d'autant plus dangereux qu'il s'est rendu nécessaire. Il faut donc le supprimer. Et Machiavel pousse jusqu'au bout la logique de l'État. Horace a servi la Ville : c'est le moins qu'il pouvait faire. Horace met en danger la Ville en vertu de ce service même : il doit disparaître. Cette sorte d'algèbre politique, nous la retrouvons chez tous les « méchants » conseillers des tragédies cornéliennes :

*Aussitôt qu'un sujet s'est rendu trop puissant,
Encor qu'il soit sans crime, il n'est pas innocent ;
On n'attend point alors qu'il s'ose tout permettre ;
C'est un crime d'État que d'en pouvoir commettre ;
Et qui sait bien régner l'empêche prudemment
De mériter un juste et plus grand châtiment,
Et prévient par un ordre à tous deux salutaire,
Ou les maux qu'il prépare, ou ceux qu'il pourra faire³⁷.*

Ainsi, chez Machiavel, l'accent n'est-il plus mis sur le combat des Horaces et des Curiaces, qui va de soi. Le technicien de la politique moderne se borne à remarquer, non sans ironie, que la méthode du duel³⁸ ne laisse guère de champ à la manœuvre pour régler les différends entre nations. Il la déconseille vivement. Il attire surtout l'attention de son lecteur sur le meurtre de Camille, pour en tirer une leçon évidente de haute politique : il faut savoir empêcher à temps les grands

serveurs de l'État d'en devenir les maîtres.

En composant sa tragédie intitulée *La Orazia*³⁹, l'Arétin ne pouvait ignorer les deux grands commentaires qui étaient venus au cours des temps interpréter de manière si contradictoire le texte de Tite-Live. Les lieux communs édifiants dont il a parsemé sa pièce à l'intention des censeurs ecclésiastiques n'empêchent pas cette tragédie de refléter beaucoup plus la pensée du secrétaire florentin que celle de l'évêque d'Hippone. Le caractère fratricide du combat entre les Horaces et les Curiaces n'est souligné que dans la mesure où il rend vraisemblable la douleur de Celia Horatia. Celle-ci, dont l'Arétin fait l'épouse de Curiace, est présentée simplement comme une martyre de la foi conjugale :

*Ma nel cader del mio sposo sublime
Io stessa caddi : pero che LEMOGLI
Vivano con la vita dei Mariti ;
E mojan con la morte dei consorti*⁴⁰.

Tout l'intérêt dramatique porte sur les conséquences du meurtre de Celia par son frère, dont l'intention patriotique peut être bonne, mais dont le geste sanglant pose un problème délicat aux autorités romaines chargées d'appliquer une loi civile égale pour tous. La seconde partie du troisième acte et les deux derniers actes sont entièrement consacrés au procès d'Horace ; son père, Publius Horatius, se fait successivement son avocat devant le peuple romain, devant les duumvirs nommés par Tullus Hostilius (qui n'apparaît pas sur la scène) et de nouveau devant le peuple auprès duquel Horace a fait appel de la sentence des duumvirs. Le point de vue du héros, qui, pour avoir sauvé la Ville et ses lois, se croit investi d'une autorité de crise qui fait de lui la seule loi en exercice, est présenté par le vieil Horace, avec une vigueur capable d'inquiéter les juges plus que de les fléchir :

PUBLIO

Chi condanna a morire Orazio ? Dite ?

DUUMVIRI

La legge che bisogna ch 'altri osservi.

PUBLIO

Non è legge veruna in Roma ancora.

DUUMVIRI

Il duol t'occupa sì che il senno stempri.

*Si voi, che vaneggiate per parervi
 Che la legge ci sia, errando forte
 Ma nè Re, nè Decreto, nè Senato
 Coi nemici affrontossi, ha Roma avuto.
 Perochè tutto è ito dependendo
 Nella spada di lui, nel valor suo.
 Che se punto minore oggi appariva
 Senato, libertà, Rege e decreto,
 Era da noi Alba : onde tutti i prudenti
 Confermeranno, che almen questo giorno
 Memorabile, sacro e glorioso,
 Mercè delle virtù del giovan fido,
 Al merti proprii suoi è dedicato.
 Oggi egli sol dè punire i superbi,
 Perdonare agli erranti : e poi far grazia
 A qualunque n'è degno : e poi dimane
 Alla città restituire il tutto.
 Tal che le leggi ritornate in loro
 Possino cominciare a esercitarsi⁴¹...*

Publius Horatius n'affirme donc rien de moins qu'une vacance temporaire de la légalité en faveur du héros qui a sauvé les lois. Ce qu'il prétend être un plaidoyer se révèle théorie de la dictature, dangereuse pour l'État romain. C'est ici la mise en action dramatique et rhétorique de l'interprétation de Machiavel. Aussi Horace sera-t-il condamné, par un peuple romain qui sent bien quelle menace le héros fait peser sur lui. Par pitié pour le vieil Horace (acte V, vv. 264-267) on se contente de substituer à la peine de mort infamante prévue par la loi une peine symbolique si humiliante qu'il faut toute l'autorité d'une voix mystérieuse venue du Ciel pour que le jeune Horace accepte de la préférer à la mort. On ne lui ôte pas la vie, mais la gloire.

Il ne reste aucune trace chez l'Arétin de la pitié qui, fugitive chez Tite-Live, véhémence chez saint Augustin, saisissait les deux écrivains méditant le destin de Rome. Le sens douloureux du combat entre futurs beaux-frères, entre cité mère et cité fille lui reste étranger. Seul l'occupe, à l'intérieur d'une cité dont la bonne conscience historique est entière, le problème au fond politique et constitutionnel posé par le meurtre de Celia. Chez lui comme chez Machiavel, seul importe le salut de la cité terrestre auquel Curiace, Horace et Celia sont sacrifiés froidement, quoique pour des raisons différentes – sans qu'il en résulte pour eux-mêmes le moindre honneur ou la moindre joie.

Lorsque nous en venons à la manière dont Corneille a traité à son tour le thème légendaire, il nous faut remarquer d'emblée l'importance accordée dans sa tragédie à ce que nous sommes convenus d'appeler le « premier segment » de la légende. Alors que l'Arétin, présentant le combat des Horaces et des Curiaces

comme allant de soi, ouvrirait son premier acte par l'annonce du choix de Rome et d'Albe, Corneille prépare longuement ses spectateurs à sentir dans toute son horreur l'inhumaine cruauté d'un tel combat. Le premier acte ne nous cachait rien du caractère impie du conflit entre cité mère et cité fille :

*Fais trembler sous tes pas les colonnes d'Hercule ;
Mais respecte une ville à qui tu dois Romule.
Ingrate, souviens-toi que du sang de ses rois
Tu tiens ton nom, tes murs et tes premières lois.
Albe est ton origine : arrête et considère
Que tu portes le fer dans le sein de ta mère⁴².*

Le deuxième acte noue étroitement le drame des deux cités au drame des deux familles et accroît encore le sens d'une faute obscure. L'Arétin avait évité de faire de Curiace un personnage de sa pièce. Corneille ajoute à ses sources un lien de parenté supplémentaire entre les deux adversaires et les oppose en un dialogue qui permet au spectateur de mesurer l'étrangeté monstrueuse du combat qui va suivre. Et le combat lui-même, dont le récit occupe tout le troisième acte et le début du quatrième, Corneille nous en fait vivre les péripéties à travers le tourment de deux femmes qu'aucune ferveur civique, elles le savent déjà, ne peut ni ne pourra jamais guérir :

*Dieux ! Verrons-nous toujours des malheurs de la sorte ?
Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parents⁴³ ?*

Ces plaintes de Sabine attirent notre attention sur ce personnage dont l'idée est toute cornélienne et qui introduit dans Rome même le douloureux visage d'Albe, la cité mère sacrifiée par les dieux et par sa propre fille. Le nom choisi par Corneille pour l'épouse d'Horace éveille encore d'autres échos. Dans le troisième livre de *La Cité de Dieu* (qui suit ici en désordre le récit de Tite-Live), l'épisode des Horaces est commenté immédiatement après celui de l'enlèvement des Sabines par Romulus et ses troupes. Et la façon dont saint Augustin interprète la situation de ces femmes déchirées entre leur père albain et l'époux que leur destine la violence romaine semble par avance la meilleure analyse des sentiments que Corneille attribue à son personnage : « *Nec illae auderent flere patres occisos, ne offenderent victores maritos, quae adhuc illis pugnantibus pro quibus facerent vota nesciebant*⁴⁴. »

La même impuissance à choisir entre deux maux désole le cœur de Sabine :

*Albe où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon cher pays et mon premier amour ;
Lorsqu'entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte⁴⁵.*

Ainsi Corneille, par une *contaminatio* habile, a relié dans la structure de sa tragédie l'épisode livien des Sabines à celui des Horaces et redoublé par ce moyen l'effet de pitié qu'il cherchait à faire naître dans l'âme de ses spectateurs. Pitié certes, comme saint Augustin cherchait à la faire naître chez ses propres lecteurs, mais réflexion aussi, sur le prix peut-être exorbitant dont il faut payer la grandeur de l'État.

À travers le personnage de Sabine et celui de son frère Curiace, Corneille réussit à évoquer, dans les lointains de la tragédie, une autre civilisation que celle qui, virile et conquérante, est en train de s'affirmer à Rome. On songe à un contraste que Virgile avait tenu à créer entre Troyens et Italiens, et que Jacques Perret a commenté en ces termes : « L'Italie est guerrière (IV, 229-230 ; X, 87), dure, indomptable (VIII, 315 ; IX, 603-613), en arrivant à la ville de Latinus, les Troyens verront des jeunes gens s'exercer à la guerre (VII, 162-165) [...]. Mais cette vertu est souillée de sauvagerie (IX, 465-472) sans respect de la foi jurée, comme il apparaît au livre XII, dans le peu de scrupules des principaux chefs autochtones. Les Troyens opposent leur humanité, leur piété, une intelligence supérieure ; tout aussi braves que les Italiens, ils ne font pas la guerre de la même manière⁴⁶. » La civilisation albaine, héritière d'Ilion défunte, se sait elle aussi vouée à la disparition. Recrue d'expérience historique, elle ne croit plus au fond d'elle-même à son avenir terrestre⁴⁷. Sabine et Curiace ont en commun une sorte de tristesse crépusculaire, qui est comme un avant-goût funèbre. Ils se sentent sans abri, sans cette protection divine que Rome croit savoir posée au-dessus d'elle comme un toit éternel⁴⁸. Et cette sensibilité douloureuse, prompte aux soupirs et à la plainte⁴⁹, d'où la tiennent-ils, sinon de leur ancêtre Énée, le Troyen errant condamné par le destin à surmonter sa tristesse pour préparer la fondation de Rome ? Jacques Perret a rappelé le jugement de Saint-Évremond, grand admirateur de Corneille, sur le héros de Virgile : « C'était un pauvre héros dans le paganisme qui pourrait être un grand Saint parmi les chrétiens, fort propre à nous donner des miracles, et plus digne fondateur d'un ordre que d'un État⁵⁰. » Les Albains de Corneille semblent avoir hérité des Troyens de Virgile une sensibilité préchrétienne, initiée à la souffrance, nostalgique d'une patrie perdue. Qu'on se souvienne de la première apparition d'Énée dans le poème, au cours d'une violente tempête, gémissant et levant vers les astres ses deux paumes :

*O terque quaterque beati
quis ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere [...]*⁵¹.

Curiace, chez Corneille, comme l'Énée des six premiers chants, ne se résout à l'action que par devoir envers les siens. Mais, au cœur de ce devoir, il y a la nostalgie de ce qui fut et de ce qui ne sera plus, il y a le doute et la douleur cruellement surmontée. Ni Énée ni Curiace ne sont des faibles ou des vaincus. Mais ils portent en eux la mémoire d'une ancienne défaite : la chute de Troie. Leur conscience n'est pas mauvaise, mais poignante, et leurs actes

s'accompagnent d'une sorte de répugnance envers l'action dont ils savent de longue main le poids de malheur. Sabine appartient à la même race. Ce n'est pas elle, malgré de meilleures raisons⁵², qui prononcera contre Rome des imprécations de mauvais augure. Elle ne songe pas comme Camille à guérir sa souffrance en la répandant autour d'elle. Elle s'offre, victime pudique et innocente, cherchant à fixer sur elle seule la mort qu'elle sent planer sur tous les siens⁵³. Un savoir désabusé habite la mémoire de la sœur et du frère, leurs yeux sont ouverts sur ce que Rome, aveuglée par son avenir, ne peut voir encore : les ombres, les terreurs, les angoisses, les limites de la cité terrestre, et son au-delà. Le temps n'est pas encore venu pour les Romains de la conscience poignante : mais un jour, comme saint Augustin le rappelle⁵⁴, Marcus Marcellus versera des larmes sur Syracuse qu'il est de son devoir de Romain de détruire, et Virgile pourra écrire dans l'*Énéide* :

*Tantae molis erat Romanam condere gentem*⁵⁵.

L'originalité la plus forte de ces quatre premiers actes de la tragédie n'est pourtant pas dans la création du personnage de Sabine, ni dans cette évocation émouvante d'une ville vouée à s'effacer dans l'ombre. Si nous gardons présentes à l'esprit les interprétations de la légende qui ont précédé celle de Corneille, c'est l'importance et le développement que le poète français donne au personnage de Camille qui nous apparaîtront comme vraiment originaux. Camille : le nom que Corneille a donné à la sœur d'Horace évoque invinciblement une autre victime offerte à la grandeur naissante de Rome, la reine des Volsques, la vierge guerrière vouée à Diane, qui, au chant XI de l'*Énéide*, s'effondre sous le coup frappé par Arruns, mais dirigé par Phœbus, frère de Diane :

*Labitur exsanguis, labuntur frigida leto
lumina, purpureus quondam colo ora reliquit*⁵⁶.

Dans la conjoncture orageuse, toute parcourue de signes divins contradictoires, qui définit les deux premiers actes de la tragédie, la jeune fille semble particulièrement sensible à ces oscillations du destin. Une nervosité digne d'une sibylle la prédispose à être elle-même l'objet de pressentiments ou d'avertissements dont le sens décevant contribue à accroître son désarroi. L'effet apaisant de l'oracle, d'ailleurs équivoque dans sa formulation, qui lui a été rendu au pied de l'Aventin (acte I^{er}, scène II, vv. 195-210), est bientôt contrebattu par des visions nocturnes :

*La nuit a dissipé des erreurs si charmantes :
Mille songes affreux, mille images sanglantes,
Ou plutôt mille amas de carnage et d'horreur,
M'ont arraché ma joie et rendu ma terreur
J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite,
Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite ;*

*Ils s'effaçaient l'un l'autre, et chaque illusion
Redoublait mon effroi par sa confusion*⁵⁷.

Corneille condense ici pour en accentuer l'effet le songe que Celia Horatia raconte longuement à sa nourrice dans la tragédie de l'Arétin (acte I^{er}, vv. 423-474). Mais ce qui, chez l'écrivain italien, n'était qu'un ornement quasi obligé de la tragédie devient chez Corneille une étape nécessaire dans l'évolution qui conduit son héroïne aux plus extrêmes conséquences de son destin. Le songe de Camille est pour elle comme une sorte de descente aux antiques Enfers, où nous savons par Virgile que l'avenir vit à l'état de germe, comme le passé à l'état de mémoire pâlie. Un reflet vague du combat qui va décider de tout atteint par avance son esprit, accompagné d'images angoissées, de sang et de deuil. Désormais, la certitude s'installe en elle que les *dii superi*, les grands Dieux, qui se jouent de son destin de femme, vont lui faire payer le prix du triomphe de sa patrie. L'accalmie qui lui est accordée par le retour de Curiace (acte I^{er}, scène III) lui apparaît comme un « miracle » (v. 275), suivi, quelques heures plus tard, d'une désillusion violente qui achève de la persuader qu'elle n'a plus rien à attendre de l'Olympe :

*Le Ciel agit sans nous en ces événements,
Et ne se règle point dessus nos sentiments*⁵⁸.

[...] *Moi, je n'espère rien*⁵⁹.

Et, dans les scènes qui suivent, le mutisme de Camille témoigne qu'elle refuse de partager les inquiétudes patriotiques de son entourage ; elle est décidément exilée de la communauté politique et religieuse romaine et entièrement retranchée dans son amour où elle est seule avec Curiace, condamnée au malheur par les dieux. Romaine en cela, et sœur d'Horace, elle pousse violemment jusqu'à la révolte les doutes qui, chez son fiancé, n'avaient été qu'une brève tentation :

*Ma flamme au désespoir passe jusques au crime,
Elle se prend au ciel, et l'ose quereller*⁶⁰.

Puisque les *dii superii* l'ont abandonnée⁶¹, il lui reste les Enfers. Moins puissante que Médée, elle n'en arrive pas moins à des fureurs parentes de celle de la magicienne, prenant son parti du malheur auquel son amour est voué pour le porter jusqu'au bout de ses tragiques conséquences. Et l'espèce de cri de guerre qu'elle pousse alors :

*Dégénérons, mon cœur [...]*⁶²,

annonce celui de Cléopâtre décidant la mort de ses deux fils, dans *Rodogune* :

*Sors de mon cœur, nature [...]*⁶³.

Maintenant que Curiace est descendu dans les demeures souterraines, elle se livre tout entière aux inspirations d'en bas :

*Ne cherche plus ta sœur où tu l'avais laissée ;
Tu ne revois en moi qu'une amante offensée,
Qui, comme une furie attachée à tes pas,
Te veut incessamment reprocher son trépas*⁶⁴.

Le mot de furie doit être ici senti dans toute la force de son acception religieuse et mythologique. Camille, hantée par l'âme insatisfaite de son fiancé, s'attache aux pas de son frère comme une Alecto⁶⁵ décidée à l'entraîner à sa suite au royaume des ombres. Les imprécations qu'elle prononce font songer naturellement à celles de Didon maudissant le départ d'Énée⁶⁶. Mais il faut surtout les rapprocher d'un épisode moins célèbre de l'*Énéide*, où l'on voit l'Érinye, suscitée par la colère de Junon, s'emparer de l'âme de la reine Amata pour troubler l'accord conclu entre le roi Latinus et Énée :

*[...] penitusque in viscera lapsum
serpentis furiale malum totamque pererrat*⁶⁷.

Ainsi commence chez Virgile la première guerre que Rome encore à naître doit soutenir, en la personne de son héros, contre ses voisins latins coalisés sous la conduite de Turnus. Le même principe furieux semble habiter Camille et lui dicter ses imprécations impies :

*Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés*⁶⁸.

Passée tout entière dans le camp de son fiancé et lui prêtant sa voix, Camille se fait aussi le porte-parole de la cité vaincue qui, de ce jour, entre dans la longue théorie des villes anéanties pour que Rome vive, Carthage, et la seconde Ilion, et Jérusalem, et Palmyre. Et Corneille prête à ses imprécations un sens caché de prophétie⁶⁹ qui ne pouvait échapper aux spectateurs, si peu avertis fussent-ils d'histoire romaine. Nous ne trouvons rien de semblable ni chez l'Arétin ni chez Lope de Vega⁷⁰ qui a aussi traité ce sujet. Ici, dans ce temps des origines que la magie du théâtre remet au présent, l'itinéraire spirituel de la jeune vierge païenne la conduit à des sommets d'où elle peut envisager le plus lointain horizon historique ; par une « apophétie » qui joue savamment de l'ordre des temps, elle fait entendre par avance aux fondateurs de Rome des vérités que saint Augustin devait énoncer tant de siècles plus tard. Les invasions barbares (vv. 1308-1311), les guerres civiles (vv. 1311-1313), et même les incendies dont saint Augustin fait l'énumération accusatrice au troisième livre de *La Cité de Dieu*⁷¹ sont annoncés par Camille en désordre sans doute, mais avec une précision suffisante pour faire frémir de terreur indignée, devant pareilles visions, la foi civique de son frère.

Corneille, soutenu par la divination des poètes, procède avec une délicatesse de touche qui n'exige de cette âme païenne que cela seul que sa noblesse native, obscurcie par une fausse religion, pouvait lui permettre d'atteindre. Mais la véhémence où sa nature offensée a le pouvoir d'emporter Camille en fait un emblème de cette blessure inguérissable qui, selon saint Augustin, ne cesse d'être rouverte au flanc de la cité terrestre, et qui navre nécessairement sa grandeur et sa gloire transitoires. Camille incarne la part de souffrance que Rome, à l'intérieur d'elle-même, commence à subir en expiation de sa puissance⁷².

Cette « voix étrange », comme jaillie des profondeurs du temps pour troubler et menacer l'avenir de la Ville, ne peut être entendue sans horreur par le héros qui en incarne le Génie conquérant, et qui vient de la fonder une seconde fois. À la fin du combat, Horace, fort de l'investiture royale, paternelle et divine, a prononcé des paroles solennelles qui conféraient à la mort de Curiace le sens d'un sacrifice au Génie de Rome :

*Rome aura le dernier de mes trois adversaires.
C'est à ses intérêts que je vais l'immoler*⁷³.

Or voici qu'il dénonce, ranimé par la voix de Camille, ce même Curiace revenu aux portes de la Ville :

*D'un ennemi public dont je reviens vainqueur
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur*⁷⁴.

L'acte auquel il se résout alors, les paroles dont il l'accompagne sont ceux d'un sacrificateur offrant à la Patrie un second holocauste qui parachève celui qu'il vient d'offrir sur le champ de bataille. En réduisant Camille au silence, Horace assume jusqu'au bout le mandat qui lui a été confié par la cité, par son roi et surtout par ses dieux. La « raison » dont il se réclame n'est autre que la Raison d'État, loi suprême, loi non écrite, élevant au-dessus de tous les devoirs le salut de la cité terrestre. Horace donne au sacrifice de Camille le sens d'un vœu religieux, capable d'écarter de l'avenir romain les ombres funestes et menaçantes évoquées par la voix de sa sœur :

*Ainsi reçoive un châtiment soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain*⁷⁵.

La vertu civique et sacerdotale d'Horace ne laisse en cette occasion aucune place au soupçon de fureur, même héroïque. Il fallait supprimer ce blasphème vivant qu'était Camille. Ce qu'il a fait, Horace l'a fait dans l'intérêt supérieur de Rome ; désormais le chemin est purifié qui doit conduire la Ville au sommet de sa puissance.

Il est remarquable que le génie dramatique de Corneille s'emploie à laisser le spectateur éprouver autant de sympathie et de compréhension intime pour le sacrificateur que pour la victime. Nous sommes aussi loin de Machiavel que de

saint Augustin. Déjà, dans la grande scène du troisième acte entre Horace et Curiace, la force d'âme du héros romain n'était pas faite de brutale insensibilité, Louis Herland l'a montré de façon convaincante⁷⁶. Pour s'élever à la fonction de sacrificateur, Horace a dû commencer par sacrifier en lui-même, sur son autel intérieur, ses affections les plus chères, amitié, amour fraternel, amour conjugal. Cette fois, par le meurtre de sa sœur, c'est sa gloire elle-même qu'Horace n'hésite pas à mettre en péril pour que vive Rome. En toute lucidité, Horace prend le risque de se voir incompris et condamné par la Ville qu'il sauve pour la seconde fois dans la même journée, et d'un péril plus grave encore que la menace étrangère représentée par les Curiaces. Camille, c'est en effet la trahison à l'intérieur de la Ville, c'est le doute et la mauvaise conscience qui pourraient par contagion affaiblir la foi intacte que Rome doit conserver en elle-même pour survivre et prospérer⁷⁷. Camille est hérétique à la religion d'État qui fait toute la force de Rome. Or, selon le grand théoricien catholique de la Raison d'État, Lipse, « la peine et le supplice pour la religion violée est divers, autre icy, autre ailleurs, mais il y en a tousjours quelqu'un, en quelque lieu que ce soit. Et n'y doit point la clémence trouver place : il y faut donner le feu, inciser et retrancher afin qu'un membre meure et soit perdu, plutost que tout le corps⁷⁸ ».

Horace n'a pas à renier le mouvement d'une noble nature qui par deux fois l'a porté à sauver Rome, en combattant Curiace et supprimant Camille :

L'occasion est moindre, et la vertu pareille⁷⁹.

L'occasion est moindre, non pas du point de vue des intérêts supérieurs de la cité, mais du point de vue de la gloire personnelle d'Horace. Car le peuple romain, qui a compris non sans peine la nécessité du sacrifice des Curiaces, est incapable de saisir le *mysterium imperii* qui s'est joué entre le frère et la sœur. Par la bouche de Valère, il perçoit et dénonce un danger pour sa sécurité dans l'acte même qui la lui garantit. L'amant de Camille défend ici le point de vue soutenu par Machiavel dans les *Discorsi* : Horace est dangereux pour l'État, il faut le supprimer. Mais ce point de vue est attribué par Corneille à un homme dont le jugement est troublé par la passion qu'il a éprouvée pour Camille, et qui représente bien l'aveuglement du peuple incapable de comprendre les secrets de la raison d'État :

*Le peuple qui voit tout seulement par l'écorce,
S'attache à son effet pour juger de sa force ;
Il veut que ses dehors gardent un même cours,
Qu'ayant fait un miracle, elle en fasse toujours.
Après une action pleine, haute, éclatante,
Tout ce qui brille moins remplit mal son attente⁸⁰.*

Horace reprend à son compte, dans ce passage du plaidoyer, une distinction dont usait Publius Horatius s'adressant au peuple dans la tragédie de l'Arétin :

*S'oggi legge, e non Popolo tu fusse,
 Ed in severità tutta conversa
 (Volendo aver pero nome di giusta)
 Premio e non pena al figliuol mio daresti :
 Perche ha ben fatto, e quando altro ne avvenga
 Cio che far si potrà, certo farassi.
 Che inver l'ESSER non è quel che ne inganna
 Perocchè mai non inganno persona ;
 Ma il PARERE tradisce ciascuno⁸¹.*

Chez Corneille, comme chez l'Arétin, Horace est entièrement justifié pour peu que l'on distingue entre l'être de son acte, la justice de son intention, sa parfaite conformité aux intérêts supérieurs de la cité et son apparence : un fait divers criminel. Le problème qui se pose ici au héros romain, comme l'a bien montré un autre commentateur⁸², c'est de concilier la gloire « publique » et équivoque, reconnue par tous, et la gloire « secrète », connue de lui seul et de quelques initiés aux mystères de l'État, celle que l'Histoire éternisera :

*Horace, ne crois pas que le peuple stupide
 Soit le maître absolu d'un renom bien solide :
 Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit ;
 Mais un moment l'élève, un moment le détruit ; [...]
 C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
 À voir la vertu pleine en ses moindres effets ;
 C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire :
 Eux seuls des vrais héros assurent la mémoire⁸³.*

Cette conciliation, un instant menacée par les accusations de Valère, se voit garantie par la caution royale. Le sacrifice de sa gloire « publique », que le peuple romain exigeait d'Horace chez l'Arétin, est épargné au héros cornélien qui cependant était prêt à ce geste d'abnégation suprême. L'autorité sacrée du roi Tulle impose au vulgaire le respect de ce qu'il n'a pas compris, en rap-prochant, pour les justifier ensemble, le meurtre de Remus et celui de Camille.

*[...] que Rome dissimule
 Ce que dès sa naissance elle vit en Romule.
 Elle peut bien souffrir en son libérateur
 Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur⁸⁴.*

Le seul point commun que l'on puisse admettre entre Corneille et Machiavel, en ce cinquième acte d'*Horace*, c'est la valeur éminente reconnue à la vertu qui se voue totalement à la cité terrestre elle-même, dont l'ordre et le salut sont l'occasion d'une si parfaite abnégation. Encore est-ce là un thème souvent repris par les adversaires chrétiens de Machiavel à Machiavel lui-même, et que l'on trouve fortement exprimé par le capucin Yves de Paris, dans un chapitre

« tacitiste » qu'il intitule justement : « Les maximes de la religion chrétienne ne sont point contraires mais avantageuses à la Police »⁸⁵. On y lit ce passage particulièrement significatif :

Les procez qui embarrassent les esprits de tant d'officiers et de parties, les guerres qui font couler tant de sang et qui désolent tant de provinces, tant de croisades contre les infidèles sont des preuves très évidentes que la Religion chrétienne n'oblige pas les hommes à l'abandon de leurs biens, et qu'avec tout le respect qu'ils portent aux veritez de l'Église, ils ne laissent pas de conserver leur honneur et leurs intérêts⁸⁶.

Corneille, d'accord en cela avec le tacitisme d'un Juste Lipse, refuse l'« augustinisme politique » dans la mesure où celui-ci aboutirait à faire désertier les devoirs et les dangers du service de l'État, mais il se sépare encore plus radicalement de la pensée machiavélienne sur deux points essentiels : la cité terrestre n'est pas une fin en soi et ne peut en aucun cas s'ériger en valeur absolue. En outre et surtout, l'espace intime des êtres, le salut personnel des âmes, préoccupe trop le poète pour qu'il admette de le voir annulé dans l'espace collectif de l'État. Ce qui distingue la Rome cornélienne de celle de l'Arétin, païennes toutes deux, c'est que chez Corneille l'instance monarchique y occupe une place centrale. Tout païen qu'il soit, le roi Tulle est investi d'une dignité sacrée qui fait de lui le médiateur entre la cité terrestre et la volonté du vrai Dieu. Par lui la finalité de la cité, et des actes qui sont accomplis pour son seul salut, s'ordonne à une finalité supérieure. Le mystère de la Raison d'État dissimule un mystère plus profond que la Révélation dévoilera lorsque les temps seront venus : celui de la Volonté divine agissant dans l'Histoire.

La présence du roi Tulle – qui n'intervenait pas dans la tragédie de l'Arétin – modifie entièrement les perspectives à l'intérieur desquelles le destin d'Horace prend sa signification. C'est au roi qu'Horace rapporte ses actes, sa vie, sa gloire.

*Sire, prononcez donc, je suis prêt d'obéir*⁸⁷.

Et c'est le roi qui lui rendra et la vie et la gloire qu'il aurait dû perdre selon la loi inexorable de la cité. Mais cette grâce royale elle-même est pour Horace l'occasion d'un nouveau sacrifice. Il faut bien voir jusqu'à quel point Horace a porté l'esprit d'abnégation propre aux grands serviteurs : il a renoncé au bonheur des affections naturelles, en acceptant l'honneur de se battre contre les Curiaces ; il a mis en jeu sa gloire en prenant sur lui la mort de Camille, mal nécessaire au bon ordre de la cité ; en dernier lieu, il renonce à la mort qui, pourtant, offrirait à cette grande âme la seule chance de préserver sa gloire de tout affaiblissement dans l'avenir⁸⁸, et ce n'est pas le moindre des renoncements que le roi obtient de lui. Par un dépouillement successif de tous les biens terrestres, Horace atteint une sorte de pauvreté extrême, allégée de toute trace de volonté propre. Il désirait mourir, mais le roi le prie de « vivre pour l'État⁸⁹ », et il obéit. La cité des héros ne peut admettre que l'on s'isole, même dans la mort, et Horace est le premier à reconnaître en lui-même le serviteur interchangeable d'un idéal unique⁹⁰.

Corneille pousse donc très loin la justification de la vertu civique païenne et

interprète dans son sens le plus « libéral » le cinquième livre de *La Cité de Dieu*⁹¹. En adoptant la thèse de l'humanisme chrétien selon laquelle la nature reflète et pressent à son insu les réalités surnaturelles⁹², il en tire une dramaturgie qui permet aux spectateurs chrétiens et français d'entrevoir ce que la grâce leur permet d'être à partir des vertus imparfaites où la seule noblesse de leur nature a conduit les païens. L'héroïsme païen est le miroir brisé dont chaque fragment reflète un des traits que la Rédemption recomposera en la forme accomplie de la sainteté chrétienne. Par sa force d'âme, par sa fidélité, par son obéissance, Horace peut donc servir de « miroir » aux composantes viriles de la vertu chrétienne. Il s'est anéanti sans hésiter, et jusqu'au bout, pour se faire l'instrument volontaire de Rome et de son roi. La gloire qu'il retire de son sacrifice ne lui appartient que comme un titre qui l'oblige à servir dignement l'État. Et l'on songe à ces chevaliers d'ordres militaires dont Yves de Paris fait l'éloge dans le chapitre déjà cité. Il suffit d'une transposition de temps pour qu'il s'applique intégralement à Horace, qui ignore le vrai Dieu, mais en reconnaît l'image dans son roi :

La guerre n'a point de périls capables d'estonner celui qui a mis toutes ses espérances en Dieu ; il n'aime la vie que pour la consacrer aux intérêts de la Foy ; il n'a garde de craindre la mort qui le relève de faction et l'appelle au triomphe ; il seroit fort empesché de faire le choix de l'une de ces deux conditions, car la plus heureuse mettroit des bornes à ses actions de courage et les termineroit en les couronnant. Il se remet donc tout entier à la Providence, et se jette dans les dangers de la guerre avec cette ferme résolution d'y faire parfaitement son devoir en sorte que la vie ni la mort, qui luy sont d'elles-mêmes indifférentes, ne luy puissent estre que glorieuses⁹³.

Horace peut servir de modèle aux sujets du roi très-chrétien dans l'exercice de leur devoir d'État.

Il est bien vrai qu'il reste quelque chose de « farouche » dans cette vertu civique, et Corneille ne l'a nullement dissimulé⁹⁴. Mais, ici encore, la parole royale va opérer une conciliation inespérée qui laisse entrevoir quel sera l'avenir. Nous avons tenté de montrer le conflit, sous-jacent à toute la tragédie, entre le principe troyen et le principe romain, chacun dans sa version masculine et féminine, Curiace et Sabine, Horace et Camille. Le principe troyen est manifestement d'essence féminine et passive, et le principe romain d'essence virile et active. Curiace, que sa sensibilité douloureuse empêchait d'être un grand guerrier, en était comme voué à la défaite ; Camille, qui a mis au service de son amour un héroïsme tout romain, a rejoint son fiancé dans la mort. Restent face à face la vertu et la douleur, Horace et Sabine, l'un survivant à sa gloire, et l'autre à son bonheur, tous deux aspirant à la mort, irréconciliables sans la médiation royale. La voix auguste du roi Tulle adjure alors Sabine :

*Sabine, écoutez moins la douleur qui vous presse ;
Chassez de ce grand cœur ces marques de faiblesse ;
C'est en séchant vos pleurs que vous vous montrerez
La véritable sœur de ceux que vous pleurez*⁹⁵.

Et l'on entrevoit que le « temps » et le « Roi » rapprocheront au-delà de l'épreuve le couple déchiré ; leur réconciliation sera le symbole de l'enrichissement de l'âme romaine, en qui désormais une autre forme de connaissance pourra germer. Sabine consentant à surmonter son deuil et à vivre dans Rome aux côtés d'Horace annonce Pauline, veuve chrétienne de Polyeucte, et toutes les saintes femmes, Mélanie, Marcelle, Eustochium qui, issues du patriciat romain, seront contemporaines en Palestine, auprès de saint Jérôme, de l'humiliation de Rome sous les coups d'Alaric. Leur deuil de la cité terrestre fera de ces chrétiennes les mères de « Rome la sainte ». L'héroïne albaine, héritière du plus lointain passé, la chute d'Ilium, est aussi la préfiguration du plus lointain avenir, la chute de la Rome païenne, sur le tombeau de laquelle se dressera la capitale de la catholicité.

Pour que le jeu des préparations providentielles soit complet, la parole royale après avoir gracié Horace, exemple de la fidélité à la Raison d'État, réunit en un éloge solennel le couple de Curiace et de Camille, exemple de fidélité à la raison du cœur :

*Puisqu'en un même jour l'ardeur d'un même zèle
Achève le destin de son amant et d'elle,
Je veux qu'un même jour, témoin de leurs deux morts,
En un même tombeau voit enfermer leurs corps*⁹⁶.

Ils connaissent la gloire des amants fidèles que partageront un jour les martyrs Théodore et Didyme, héros d'une autre tragédie de Corneille, représentée en 1646, victimes eux aussi de la Rome terrestre, citoyens exclusifs de *La Cité de Dieu*.

Au terme de cette analyse, nous sommes peut-être à même de mieux comprendre l'obstination du poète à ne pas tenir compte des objections morales et techniques qui lui avaient été faites, quoiqu'il en ressentît peut-être la justesse. Il est exact que, d'un point de vue strictement dramatique, le sujet des Horaces, dans la mesure où il veut en respecter les éléments constitutifs, oblige le dramaturge à soumettre son héros à deux périls successifs. L'Arétin, pour éviter de traiter deux tragédies en une seule, avait rejeté la première, le combat contre les Curiaces, dans le passé immédiat de sa pièce, dont l'intérêt reposait tout entier sur le meurtre de Camille. Bien que les apparences soient contre lui, et que lui-même l'ait reconnu, Corneille a surmonté la difficulté sans rien sacrifier des données traditionnelles de la légende. Dans sa pièce, s'il est vrai que le « premier acteur » est soumis à deux périls successifs, ces deux périls s'engendrent pour ainsi dire l'un l'autre, le second répétant en quelque sorte le premier et manifestant toute l'étendue du contenu tragique que le péril initial n'était pas encore parvenu à révéler. Le combat contre les Curiaces, malgré la cruauté d'un tel affrontement, ne suffisait pas à dévoiler au héros, ni aux spectateurs, la situation inquiétante et dangereuse aux yeux de l'esprit, qui est celle du serviteur de la cité terrestre. Si la pièce s'arrêtait là, elle s'achèverait comme l'*Attilio Regolo* de Métastase, sur une apothéose du grand serviteur, capable de sacrifier l'ordre de l'amour à l'ordre de la

loi, et trouvant dans la gloire la récompense de ce sacrifice. C'est en tout cas la conviction d'Horace lui-même, qui refuse de donner à la mort de Curiace un autre sens que civique et quasi sacramental ; il ne se voit pas lui-même en ami qui a tué son ami, en frère qui a tué le fiancé de sa sœur, mais en soldat qui, en tuant un ennemi de la Ville, a servi le salut de Rome, en prêtre de la religion d'État qui a sacrifié à la déesse Rome la victime qu'elle lui a demandée. De son côté, Camille, par la logique implacable de son amour, a révélé à tous, sinon à son frère, que le langage propre à la cité terrestre ne suffit pas à rendre compte de la mort de Curiace. Ce qui est héroïsme dans l'ordre de la loi peut être crime dans l'ordre de l'amour. Et pour que ce crime, masqué ou nié par l'enthousiasme civique de ces concitoyens, surgisse dans toute sa sanglante vérité, Camille s'offre en holocauste et provoque son frère à répéter sur elle le geste de mort déjà perpétré sur Curiace. Quoique, dans l'esprit d'Horace, ce nouveau meurtre ait exactement la même valeur civique et religieuse que le précédent, Camille atteint son but en ce sens que la Ville, soit aveuglement, soit hypocrisie, soit attachement à un État de droit, ne se solidarise plus cette fois avec son héros. Commis dans l'intérêt de Rome, mais privé de l'approbation patriotique voilant d'honneur l'horreur du meurtre de Curiace, celui de Camille offense les regards d'une cité qui ne veut pas devenir l'esclave de son héros, mais qui ne veut pas non plus savoir qu'elle est fondée sur le sang innocent de Remus et que son avenir terrestre est lié à des sacrifices humains constamment renouvelés. Dans la pièce de l'Arétin, l'hypocrisie romaine n'hésitait pas à accabler Horace, et si on lui laissait la vie sauve, contrairement au vœu de Machiavel, c'était au prix d'une humiliation publique. La cité se décharge sur son héros des atteintes à l'ordre de l'amour que sa survie rend inévitables. En contraste, nous comprenons mieux l'originalité morale de Corneille, et la nécessité de son cinquième acte. L'apparition d'un médiateur en la personne du roi Tulle fait en sorte que l'ordre de la loi et celui de l'amour soient reconnus tour à tour, chacun selon sa valeur propre, et la parole royale définit chaque personnage dans le registre même où il a librement choisi de se situer. Horace est un héros dont la gloire est du même ordre que celle de Romulus – attachée comme elle à des actes sanglants que la cité ne peut considérer comme des crimes, mais bien comme des mystères qui la fondent. Camille doit être elle aussi célébrée dans son ordre propre, comme une héroïne de l'amour, lien social qui ne saurait être blasphémé. La monarchie, dans le cinquième acte d'*Horace*, est le point où les deux ordres inconciliables peuvent, sinon être conciliés, du moins être compris et reconnus sereinement dans un langage de justice, image et préfiguration de la justice divine elle-même.

Le destin de Rome, paradigme de la cité terrestre, forme à la fois le décor poétique et le thème philosophique de la tragédie d'*Horace*. Plus qu'Horace en effet, qui n'incarne après tout qu'un des aspects et un des moments de ce destin, c'est Rome elle-même qui est le sujet et qui fait l'unité de la pièce. L'art de Corneille, qui doit beaucoup à la méthode de saint Augustin dans *La Cité de Dieu*, consiste, par un jeu de correspondances habiles, à faire de ce qui, chez Tite-Live, est un épisode entre autres des origines romaines le miroir du destin entier

de la Ville. Horace répète Romulus, annonce Brutus et tous les guerriers romains prêts à sacrifier leur vie, mais aussi celle des autres, *ad majorem Urbis gloriam*. Camille répète Didon et la reine des Volsques ; elle annonce Viriate, Cléopâtre, Zénobie, toutes les reines et toutes les villes qui chercheront, par un effort héroïque, à empêcher l'irrésistible expansion romaine, jusqu'à l'invasion de l'Italie par les Goths. Curiace et Sabine, troyens à la manière de Virgile, symbolisent une part plus secrète de Rome, celle qui vient de plus loin et qui a le plus d'avenir, la conscience poignante qu'elle prendra peu à peu d'être comme les autres villes non fondées sur l'amour, Troie, Albe, Carthage, vouée à disparaître. La monarchie romaine elle-même est comme illuminée chez Corneille par un lointain reflet de ce que sera idéalement la monarchie chrétienne. Elle se voit assigner la fonction supérieure de reconnaître, au-delà de l'ordre civique et militaire qui assure la puissance terrestre de la cité, la dignité de l'amour rebelle aux lois terrestres, émouvante « figure » païenne de la foi et de la charité des martyrs chrétiens.

L'unité de cette pièce tient enfin à la qualité du regard que son créateur porte sur elle. Dans ce microcosme dramatique, où vingt siècles d'expérience historique semblent venir se résumer, l'impartialité supérieure du génie classique règne au-dessus des forces en présence et leur répartit équitablement la lumière et les ombres. Il serait imprudent de privilégier, par exemple, l'éloge d'Horace par le roi Tulle pour y entendre un acquiescement du poète à la politique de Richelieu. Le reste de la pièce montre assez dans quelles limites et avec quelles profondes arrière-pensées le poète peut laisser appliquer cet éloge au principal ministre de Louis XIII. La balance de la Justice royale, tempérée par l'amour comme la Justice divine, semble avoir servi d'emblème à Corneille créateur d'*Horace*, et c'est elle en définitive qui symbolise le mieux la *sagesse* impartiale et diffuse en toutes les parties d'une œuvre où l'on a trop souvent voulu chercher une prise *politique* de parti.

1. R. PINTARD, « Autour de *Cinna* et de *Polyeucte* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1964, pp. 377-413.

2. *Ibid.*, p. 395, n. 1.

3. Cité par MARTY-LAVEAUX, *Œuvres de Pierre Corneille*, Paris, 1907, t. III, p. 256.

4. *Ibid.*

5. R. PINTARD, « Autour de *Cinna* et de *Polyeucte* », art. cité, p. 395.

6. CORNEILLE, *Examen d'Horace*, dans *Œuvres...*, éd. citée, t. III, p. 275.

7. TITE-LIVE, *Histoire romaine*, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1940, livre I, XXII à XXVI, pp. 35 à 44 de l'édition citée.

8. « Elle s'arrache les cheveux et elle invoque en pleurant le nom de son époux mort », *ibid.*, 1. I, XXVI, p. 42.

9. « Au cours d'un conflit qui avait eu tout d'une guerre civile, presque entre parents et enfants, les uns et les autres de descendance troyenne, Lavinium tenant son origine de Troie, Albe de Lavinium, et les Romains de la race des rois d'Albe », *ibid.*

10. *Ibid.*, 1. I, XXII, p. 36.

11. « L'on entendait aussi de toutes parts des voix déchirantes de douleur, les voix de femmes surtout, abandonnant les temples augustes assiégés par les soldats romains et laissant derrière elles les dieux pour ainsi dire captifs », *ibid.*

12. Georges DUMÉZIL, *Horace et les Curiales*, Paris, Gallimard, 1942, p. 122.

13. FÉNELON, *Dialogue des morts*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1823, t. XIX, p. 335.

14. Voir Gaston BOISSIER, *La Fin du paganisme*, Paris, 1898, ainsi que Pierre DE LABRIOLLE, *La Réaction païenne*, Paris, 1934, et Gustave BARDY, *L'Église et les derniers Romains*, Paris, Robert Laffont, 1948.

15. « Cette femme à elle seule me semble avoir eu dans le cœur plus d'humanité que le peuple romain tout entier », saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, dans *Œuvres*, introduction générale et notes de Gustave Bardy, trad. franç. Gustave Combès, Bruxelles-Paris, Desclée de Brouwer, 1959, t. XXIII, 5^e série, 1. III, XIV, pp. 450-451. Sur les éditions de saint Augustin au XVI^e et au XVII^e siècle, voir Joseph DE GHELLINCK, *Patristique et Moyen Âge*, t. III, « Compléments à l'étude de la patristique », Bruxelles-Paris, Desclée de Brouwer, 1948. Sur la diffusion de la pensée augustinienne au XVIII^e, voir J. DAGENS, « Le XVII^e siècle, siècle de saint Augustin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, juillet 1953, pp. 31-39, et n° 135, avril-juin 1982, de XVII^e Siècle, n° spécial, *Le Siècle de saint Augustin*.

16. Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, éd. citée, 1. III, VI, pp. 426-427.

17. « Il lui enfonce l'épée dans la gorge », TITE-LIVE, *Histoire romaine*, éd. citée, 1. I, XXV, p. 41.

18. Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, éd. citée, 1. III, XVI, p. 467.

19. « Cette Albe pourtant, cette grande Albe, qu'Ascagne, le fils d'Énée, avait fondée, et qui était pour Rome une mère plus proche que Troie elle-même », *ibid.*, 1. III, XIV, pp. 450-451.

20. « Avec une fermeté et une cruauté pires que celles dont les Grecs avaient usé envers l'ancienne Troie », *ibid.*, 1. III, VII, pp. 428-429.

21. « Aussi, tandis que cette femme pleurait la mort infligée à un époux par son propre frère, Rome se réjouissait d'avoir fait la guerre à la cité mère au prix d'un tel massacre et d'une si horrible effusion de sang réciproque entre parents », *ibid.*, 1. III, XIV, pp. 452-453.

22. Lucain, dont Corneille connaissait bien le poème, se montre lui aussi hanté par cette fatalité du crime familial dans l'histoire romaine : voir LUCAIN, *Pharsale*, 1. I, vv. 114-118. Apostrophe à Julie, qui seule aurait pu empêcher la guerre impie entre son père et son époux :

*Quod si tibi fata dedissent
maiores in luce moras, tu sola furentem
inde virum poterat atque hinc retinere parentem
armatasque manus excusso jungere ferro
ut generos soceris mediae junxere Sabinae.*

« Si seulement les destins t'avaient donné pour les mettre en lumière des mœurs plus hautes, c'est à toi seule qu'il serait revenu d'empêcher ton époux furieux et ton père d'opposer leur bras et de croiser le fer, à l'exemple des Sabines qui s'interposèrent entre beaux-pères et gendres et les réunirent » (texte établi et traduit par Abel Bourgety, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 7). On peut voir dans ce passage, si l'on tient compte de la présence de Sabine dans la pièce de Corneille, l'articulation entre le thème d'*Horace*, et celui de *La Mort de Pompée*.

23. « Car les démons ont toujours montré une extrême vigilance à induire en erreur, ils n'ont rien épargné dans ce ordre de ce qui était en leur pouvoir », saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, éd. citée, 1. II, VII, pp. 430-431.

24. *Ibid.*, 1. III, VIII, pp. 430-431, *passim*.

25. « Cet horrible appétit de domination qui secoue et travaille de grands maux la race des hommes », *ibid.*, 1. III, XIV, pp. 452-453.

26. « Si Dieu ne leur avait pas accordé la gloire toute terrestre d'un empire aussi admirable, il leur aurait refusé le juste prix dû à leurs beaux talents, en d'autres termes aux viriles vertus qu'ils déployaient en vue de parvenir à une si monumentale gloire », *ibid.*, 1. V, XV, pp. 710-711.

27. « Ce n'est pas seulement pour payer le juste prix à de tels hommes qu'il fut promis à l'Empire romain de monter au faite de la gloire humaine, mais aussi afin que les citoyens de cette autre et infiniment plus grande cité, l'éternelle, pendant leur pèlerinage terrestre, observent attentivement et sobrement ces grands exemples et découvrent quelle dilection ils doivent à la patrie céleste en vue du salut éternel, puisque la cité terrestre a été si ardemment chérie par ses

propres citoyens en vue d'une gloire purement humaine », *ibid.*, 1. V, xvi, pp. 712-713.

28. « C'est une évidence reconnue de tous ceux qui sont vraiment pieux que personne, dépourvu de vraie piété, c'est-à-dire du culte véritable du vrai Dieu, ne puisse exercer la vraie vertu et que celle-ci reste vraie quand elle concourt à la gloire humaine ; et cependant ceux qui ne sont pas citoyens de la cité éternelle, que les Saintes Écritures appellent cité de Dieu, sont plus utiles à la cité terrestre quand ils sont pourvus de cette vertu que lorsqu'ils en sont privés », *ibid.*, 1. V, xix, pp. 734-735.

29. Henri-Xavier ARQUILLIÈRE, *L'Augustinisme politique*, Paris, Vrin, 1934, p. 163.

30. *Ibid.*, p. 38.

31. *Ibid.*, p. 37.

32. *Ibid.*, p. 41.

33. Nous renvoyons ici, pour une analyse plus complète de la pensée machiavélienne, à Augustin RENAUDET, *Machiavel. Etude d'histoire des doctrines politiques*, Paris, Gallimard, 2^e éd., 1942. Surtout pages 13 et 14, et 297 et suivantes.

34. MACHIAVEL, *Discours sur la première décade de Tite-Live* (1532), dans *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par E. Barincou, Paris, Gallimard, 1952.

35. « Pour quelle raison les hommes d'à présent sont-ils moins attachés à la Liberté que ceux d'autrefois : pour la même raison, je pense, qui fait que ceux d'aujourd'hui sont moins forts ; et c'est, si je ne me trompe, la différence d'éducation fondée sur la différence de religion. Notre religion, en effet, nous ayant montré la vérité et le droit chemin, fait que nous estimons moins la gloire de ce monde. Les païens au contraire, qui l'estimaient beaucoup, qui plaçaient en elle le souverain bien, mettaient dans leurs actions infiniment plus de férocité : c'est ce qu'on peut inférer de la plupart de leurs institutions, à commencer par la magnificence de leurs sacrifices, comparée à l'humilité de nos cérémonies religieuses, dont la pompe, plus flatteuse que grandiose, n'a rien de féroce ni de gaillard. Leurs cérémonies étaient non seulement pompeuses, mais on y joignait des sacrifices ensanglantés par le massacre d'une infinité d'animaux ; ce qui rendait les hommes aussi féroces, aussi terribles que le spectacle qu'on leur présentait. En outre, la religion païenne ne défiait que des hommes d'une gloire terrestre, des capitaines d'armées, des chefs de républiques. Notre religion glorifie plutôt les humbles voués à la vie contemplative que les hommes d'action. Notre religion place le bonheur suprême dans l'humilité, l'abjection, le mépris des choses humaines ; et l'autre au contraire le faisait consister dans la grandeur d'âme, la force du corps, et dans toutes les qualités qui rendent les hommes redoutables. Si la nôtre exige quelque force d'âme, c'est plutôt celle qui fait supporter les maux que celle qui porte aux fortes actions » (MACHIAVEL, *Discours...*, éd. citée, 1. II, 2, p. 519).

36. « *Il fallo suo atroce* » : Machiavel traduit « *atrox facinus* » (Tite-Live).

37. *Nicomède*, acte II, scène 1^{re}, vv. 433-440.

38. *Discours*, éd. citée, 1. I, xxiii : « Qu'on ne doit point hasarder toute sa fortune sans mettre enjeu toutes ses forces... », p. 437.

39. Pietro ARETINO, *La Orazia*, 1^{re} éd., Venise, 1546 (vingt-six ans après la publication des *Discorsi* [1520]). Nous avons consulté cette œuvre dans la réédition publiée à Florence en 1855. La tragédie est dédiée au pape Paul III, qui néanmoins en fit rechercher et détruire tous les exemplaires...

40. « Mais dans la chute de mon sublime époux, moi aussi je suis tombée : c'est que les Épouses vivent de la vie de leur Mari, et meurent avec la mort de leur conjoint », *ibid.*, acte II, vv. 505-508, p. 51.

41. « *P* Qui condamne Horace à mourir ? Dites ? / *D*. La loi qu'il faut que les autres observent. / *P*. Il n'y a pas encore de loi en vigueur. / *D*. Le chagrin te tourmente au point de t'ôter le sens ! / *P*. C'est vous qui l'avez perdu, en prétendant vainement / Qu'il y a loi, grave erreur : / Quand Rome n'a trouvé ni Roi, ni Décret, ni Sénat / Quand il s'est agi pour elle d'affronter l'ennemi. / Dans le péril, tout est allé dépendant / De sa seule épée, de sa seule valeur. / Si aujourd'hui le moins du monde / Le Sénat, la liberté, le Roi et le décret s'étaient montrés, / Albe serait à nous : cela, tous les sages / Le confirment au moins pendant cette journée / Mémorable, sacrée et glorieuse, / Tout est dû aux vertus / De cet héroïque jeune homme, / Tout se rapporte à ses

mérites propres. / Aujourd'hui, c'est à lui et lui seul qu'il revient / De punir les superbes, / De pardonner aux coupables et même de faire grâce / A qui en est digne, et puis demain / De tout restituer à la Cité, / De sorte que les lois rendues à elles-mêmes /Puissent commencer à s'appliquer », *ibid.*, acte III, vv. 376-383, p. 64.

42. Acte I^{er}, scène 1^{re}, vv. 51-56.

43. Acte III, scène VI, vv. 1052-1054.

44. « Et elles n'auraient pas osé pleurer leurs pères assassinés, de crainte d'offenser leurs époux vainqueurs, n'ayant pas su jusque-là pour qui faire des vœux pendant la bataille des uns contre les autres », saint Augustin, *La Cité de Dieu*, éd. citée, I. III, XIII, pp. 446-447.

45. Horace, acte I^{er}, scène 1^{re}, vv. 29-32.

46. Jacques PERRET, *Virgile, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1952, pp. 100-111.

47. Horace, acte II, scène 1^{re}, vv. 365-370, Curiace à Horace :

La guerre en tel éclat a mis votre valeur

Que je tremble pour Albe et prévois son malheur.

Puisque vous combattez, sa perte est assurée ;

En vous faisant nommer, le destin l'a jurée.

Je vois trop dans ce choix ses funestes projets,

Et me compte déjà pour un de vos sujets.

On comprend mieux Curiace lorsque l'on sait que son courage doit lutter non seulement contre son amour, mais contre d'aussi sombres pressentiments.

48. Sabine (acte I^{er}, scène 1^{re}, vv. 41-47) est aussi persuadée de l'invincibilité romaine, garantie par les dieux, que le vieil Horace (acte III, scène v, vv. 980-991) :

Sur leur ordre éternel mon esprit se repose [...]

Un jour, un jour viendra que par toute la terre

Rome se fera craindre à l'égal du tonnerre,

Et que, tout l'univers tremblant dessous ses lois,

Ce grand nom deviendra l'ambition des rois :

Les dieux à notre Énée ont promis cette gloire.

Le vieil Horace semble avoir lu le chant VI de l'*Énéide* pour prophétiser la grandeur romaine, comme Camille semble avoir lu le livre III de *La Cité de Dieu* pour prédire la ruine de Rome. Les deux prophéties se répondent et se corrigent l'une l'autre.

49. Sans vouloir, à l'appui de ce jugement, faire une analyse exhaustive du vocabulaire affectif dans *Horace*, il est bon ici de remarquer que l'exclamation, hélas, si importante pour la diction dramatique, se trouve sept fois dans la pièce, trois fois dans la bouche de Camille (vv. 145, 516, 605), deux fois dans celle de Sabine (vv. 25, 715), deux fois dans celle de Curiace (vv. 389-535). Les mots : « pleurs », « larmes », « soupirs », « plaintes », sont le plus souvent employés par Sabine pour décrire son état, ou par ses parents romains dans l'intention de le lui reprocher. Voir Pierre GUIRAUD, *Index du vocabulaire du théâtre classique*, Corneille, t. III, *Index des mots d'Horace*, Paris, Klincksieck, 1956. Mais la meilleure définition de la sensibilité « troyenne » de Curiace est donnée par Horace lui-même (acte II, scène III, vv. 508-509) :

Et puisque vous trouvez plus de charme à la plainte,

En toute liberté goûtez un bien si doux.

À travers l'ironie d'Horace, on devine déjà ce qui deviendra la volupté de la souffrance et du malheur dans *Suréna* (acte I^{er}, scène III, vv. 265-266) :

Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,

Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume.

50. J. PERRET, *Virgile...*, op. cit., p. 133, voir également p. 136 : « Énée est bon, humain ; il est sensible (c'est un des autres sens de *pious*) ; il fait la guerre sans l'aimer... »

51. « Ô trois et quatre fois heureux / Celui qui a eu la chance, sous les hautes murailles de Troie, / D'aller à la mort sous les yeux de ses pères... », VIRGILE, *Énéide*, I, vv. 94-96.

52. C'est le point de vue que Julie soutient contre Camille, pour tenter de calmer une agitation qui l'inquiète (v. 145) : « Elle est pourtant plus à plaindre que vous. »

53. Cette vocation au sacrifice était déjà celle des Sabines de Tite-Live (I. I, XIII) : « Si

adfinitatis inter vos, si conubii piget, in nos vertite iras : nos causa belli, nos vulnerum ac caedium viris ac parentibus sumus ; melius peribimus quam sine alteris vestrum viduae aut orbae vivemus », « Si vous êtes dégoûtés de vos liens de famille et de ceux du mariage, tournez contre vous votre colère, voyez en nous la cause de la guerre, des blessures et des meurtres entre époux et pères : nous préférons périr que de vivre vos veuves et vos orphelines » (éd. citée, p. 23). Voir les objurgations de Sabine, *Horace*, acte II, scène VI, vv. 625-662, *amplificatio* du thème posé par Tite-Live.

54. Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, éd. citée, I, I, VI, pp. 206-207.

55. « Tant il a coûté de sang et de larmes pour fonder la nation romaine », VIRGILE, *Énéide*, I, v. 33.

56. « Elle s'abat vidée de son sang, ses yeux refroidis par la mort / S'éteignent, et son teint naguère de rose disparaît de son visage », *ibid.*, XI, vv. 818-819.

57. *Horace*, acte I^{er}, scène II, vv. 215-222.

58. *Ibid.*, vv. 861-862.

59. *Ibid.*, v. 869.

60. Acte II, scène v, vv. 540-541.

61. Camille, par les seules forces de sa raison, perd la foi dans les dieux décevants du paganisme. Mais la grâce lui manque pour « voir, savoir et croire » comme Pauline.

62. Acte IV, scène IV, vv. 1239.

63. *Rodogune*, acte V, scène I^{re}, v. 1491.

64. *Horace*, acte IV, scène v, vv. 1283-1286.

65. « *Alecto, illa inferna furia* » est citée par saint Augustin avec ironie pour désigner celle qui inspira peut-être aux Romains l'idée d'enlever les Sabines (*La Cité de Dieu*, éd. citée, I, III, XIII, p. 447). « *Alecto infecta venenis* » est citée également par Virgile comme celle que Junon suscite pour troubler l'âme de la reine Amata (*Énéide*, VII, v. 341).

66. Didon, qui se souvient de son époux défunt, est, elle aussi, hantée par les Érinyes. Virgile la compare à Penthée et à Oreste (*Énéide*, IV, vv. 469-473). Devant son bûcher, une prêtresse évoque les puissances souterraines : l'Érèbe, le Chaos, la triple Hécate (IV, vv. 510-511). Sa fureur lui inspire la prophétie des guerres puniques (IV, vv. 627-629) :

*Litora litoribus contraria, fluctibus undas
imprecor, arma armis ; pugnent ipsique nepotesque.*

« Que les rivages opposés aux rivages, les flots aux ondes, les armes aux armes, de génération en génération, je supplie les dieux qu'ils se combattent. »

67. « Et le poison qui rend fou émis par un serpent s'insinue jusqu'au fond des viscères, s'emparant d'elle tout entière », VIRGILE, *Énéide*, VII, vv. 374-375.

68. *Horace*, acte IV, scène v, vv. 1305-1306.

69. Les paroles de mauvais augure de Camille ont pour ainsi dire le pouvoir de susciter ce qu'elles annoncent. Cette prophétie est donc aussi un *acte* d'hostilité militante contre Rome. L'acte d'Horace tente de la compenser.

70. LOPE DE VEGA, *El honrado hermano*, Madrid, J. González, 1923 (Bnf, Yg 288). Camille chez Lope de Vega s'appelle Julia Oracia. À l'acte III, elle arrive en vêtements de deuil au-devant de son frère. Sa tirade est assez amère, mais plutôt sur le mode plaintif, et la plus grande partie de cette tirade développe l'idée « puisque tu as tué Curiace, tue-moi aussi et achève ton œuvre ». À la fin des plaintes de sa sœur, Horace, indigné, la tue. Voici un passage de ces plaintes :

*No vengo con alegría
a celebrar este día,
Sino con mi llanto triste
puesque el homicida fuiste
de la vida que fue mía...
Non vengo a darte mis brazos
como a mi esposo lo hiziera,
a quien has becho pedaços
dunque si de cordel fueran
te diera dos mil abraços* (éd. citée, p^o 130).

« Je ne viens pas célébrer avec joie cette journée, mais avec de tristes pleurs puisque tu as assassiné la vie qui a été la mienne. Je ne t'ouvre pas mes bras comme ils seraient allés vers mon époux, que tu as réduit en pièces ; mais si mes bras étaient des fouets, je t'en donnerais deux mille fois l'embrassade. » Les critiques s'accordent généralement pour penser que Corneille n'a guère emprunté à Lope de Vega pour composer *Horace*.

71. Ed. citée, I. III, XVIII, p. 485 : « *Tum vero illic ignis non tantum vivebat, sed etiam saeviebat* » (« Dans la Rome de ces temps-là, le feu non seulement vivait, mais se déchaînait sauvagement »).

72. Saint Augustin (*ibid.*) imagine que les dieux cruels du paganisme ont exigé une victime de plus dans la maison des Horaces pour compenser la mort des trois Curiaces : « *Vim tamen patiebantur studii sui dii illi praesides imperii Romani et talium certaminum tamquam theatri spectatores, donec Horatiorum soror propter Curiatios tres premtos etiam ipsa tertia ex altera parte fraterno ferro duobus fratribus adderetur, ne minus haberet mortium etiam Roma quae vicerat* » (« Les prétendus dieux qui patronnaient la puissance romaine soutinrent la violence de ce zèle et d'aussi atroces combats à la manière des spectateurs de théâtre jusqu'au point où la sœur des Horaces vint ajouter sa propre mort, provoquée par sa réaction à la disparition des trois Curiaces, fauchés par le fer de son frère, à celle, encore asymétrique, de ses deux autres frères, prévenant Rome victorieuse d'avoir moins de morts [qu'Albe] »).

73. Acte IV, scène II, vv. 1132-1133.

74. Acte IV, scène V, vv. 1269-1270.

75. *Ibid.*, vv. 1321-1322.

76. Louis HERLAND, *Horace ou la naissance de l'homme*, Paris, Éd. de Minuit, 1952, voir surtout pp. 83-88 et 101-142.

77. C'est exactement le sens que, devant Procule, Horace donne à son acte, en toute lucidité (acte IV, scène VI, vv. 1333-1334) :

Et ce souhait impie encore qu'impuissant,

Est un monstre qu'il faut étouffer en naissant.

78. Juste LIPSE, *Les politiques ou Doctrine civile où il est principalement discoursu de ce qui appartient à la principauté*, 4^e éd., Paris, M. Guillemot, 1606, I. IV, chap. III, pp. 75-76.

79. Acte V, scène II, v. 1560.

80. *Ibid.*, vv. 1559-1564.

81. « Si aujourd'hui tu étais la Loi, et non le Peuple, la Loi toute tendue à la sévérité, mais voulant néanmoins mériter le nom de juste, c'est une récompense et non une punition que tu donnerais à mon fils. Car il a bien agi, et si une autre occasion semblable se présentait, ce qu'il aurait à faire, certes, il le ferait. En vérité, ce n'est pas l'être de son acte qui trompe, l'être ne pouvant tromper personne ; mais c'est l'apparence qui induit chacun en erreur », Pietro ARETINO, *La Orazia*, op. cit., acte III, vv. 375-383, p. 77.

82. Jacques MOREL, « A propos du plaidoyer d'Horace, réflexions sur le sens de la vocation historique dans le théâtre de Corneille », *The Romanic Review*, vol. LI, n° 1, février 1960, pp. 27-32, surtout p. 31 : « Aussi Horace se trouve-t-il à la fois très proche et très éloigné du "peuple" : on le juge sur une apparence, il se juge, lui, sur la signification intérieure profonde de cette apparence ; mais cette apparence, cette expression concrète et historique de sa valeur, est absolument nécessaire : *il n'est pas de héros méconnu*. »

83. Acte V, scène III, vv. 1711-1714, 1717-1720.

84. *Ibid.*, vv. 1755-1758.

85. Yves DE PARIS, *L'Agent de Dieu dans le monde*, Paris, 1656, 2^e partie, chap. IV. Nous avons cité cet auteur, malgré la date de l'ouvrage, postérieure à celle d'*Horace*, parce que sa pensée, qui n'a pas varié, exprime admirablement l'humanisme chrétien de la première moitié du XVII^e siècle. Voir Henri BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. I, *L'Humanisme dévot (1580-1660)*, Paris, 1916, 3^e partie, chap. II et III, pp. 421-512.

86. Y. DE PARIS, *L'Agent de Dieu...*, op. cit., p. 221.

87. Acte V, scène II, v. 1545.

88. *Ibid.*, vv. 1579-1580 :

Si bien que, pour laisser une illustre mémoire,

La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire.

89. Acte V, scène III, vv. 1763-1766. Le roi exige même qu'Horace renonce à toute animosité envers son accusateur Valère :

Vis pour servir l'État ; vis, mais aime Valère.

90. Acte V, scène II, vv. 1589-1590 :

Rome ne manque point de généreux guerriers ;

Assez d'autres sans moi soutiendront vos lauriers.

91. Une « querelle de la vertu des païens » est sur le point d'éclater au moment où *Horace* est livré au public. Voir R. PINTARD, « Autour de *Cinna* et *Polyeucte* », art. cité, pp. 398-399. Dans la « Préface historique et critique » au tome X des *Œuvres complètes* d'Antoine ARNAULD (Paris, 1777), on trouve à l'article II, 1, p. IX, les éclaircissements suivants concernant l'ouvrage du docteur janséniste intitulé : *De la nécessité de la foi en Jésus Christ pour être sauvé*, « Ce livre fut composé en 1641... » pour réfuter l'ouvrage de La Mothe le Vayer, *De la vertu des payens* : « M. Hermat insinue même que ce discours sceptique étoit le fruit d'une sorte de conspiration qui éclata dans ce temps contre la morale chrétienne sous la protection du Cardinal de Richelieu, et comme un corollaire du livre de la *Défense de la Vertu* que le P. Antoine Sirmond, jésuite, publie la même année. Sans insister sur ce fait, il est au moins certain que le livre du jésuite et celui du Sr. le Vayer venoient à l'appui l'un de l'autre et que les deux écrivains avoient été plus attentifs à procurer à leurs écrits la protection des puissances de la terre, qu'à les autoriser par les principes de l'écriture et de la tradition. » Notre propos n'est pas ici de tirer au clair ces accusations, ni les raisons qui ont pu amener Richelieu à ranimer une querelle aussi ancienne que l'Église chrétienne. Remarquons seulement que les idées du P. Sirmond et de La Mothe le Vayer devaient être évoquées depuis plusieurs mois dans l'entourage du Cardinal, avant que les ouvrages fussent publiés (sur celui de La Mothe le Vayer, voir R. PINTARD, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1943, pp. 520-523). Remarquons aussi que la tragédie de Corneille et le livre de La Mothe le Vayer sont tous deux dédiés à Richelieu. Il y a donc lieu d'étudier la situation d'*Horace* non seulement, comme nous l'avons fait dans cette étude, à l'intérieur d'une tradition littéraire, mais également dans la conjoncture politique des années 1638-1639.

92. Nous renvoyons sur ce point aux travaux du P. Julien EYMARD D'ANGERS, surtout : *Yves de Paris et son temps*, t. II, *L'Apologétique*, Meaux, 1946, chap. IX. Citons p. 554 : « Mieux que l'Antiquité, la nature nous est un miroir où se reflètent les réalités surnaturelles. Ici le P. Yves se rencontre avec les apologistes de son siècle. » Pour une mise au point du problème chez saint François de Sales, voir encore Julien EYMARD D'ANGERS, *Études sur les rapports du naturel et du surnaturel dans l'œuvre de saint François de Sales (1567-1622)*, dans *Ephemerides Theologicae Lovanienses*, t. XXXIII, fasc. 3-4, 1956, pp. 461-486. Un ouvrage entier avait été consacré au salut des pains par Fr. COLLIS (notice dans le Dictionnaire de MORERI, t. III, p. 828), ouvrage intitulé : *De animabus paganorum*, Milan, 1662 et 1663, 2 vol.

93. Y. DE PARIS, *L'Agent de Dieu...*, op. cit., 2^e partie, chap. IV, p. 219.

94. CORNEILLE, *Examen d'Horace*, dans *Œuvres*, éd. citée, t. III, p. 275 : « La vertu farouche d'Horace. »

95. Acte V, scène III, vv. 1767-1770.

96. *Ibid.*, vv. 1779-1782.

LES DIEUX PAÏENS DANS *PHÈDRE*¹

*O magna vasti Creta dominatrix freti*².

SÉNÈQUE, *Phaëdra*, 75.

Le retour des dieux antiques

La Renaissance, la *renovatio* des lettres antiques, qui commence dans l'Italie toute chrétienne du XV^e siècle, a-t-elle ou non ressuscité, avec la mythologie, les dieux et le polythéisme d'une religion vaincue depuis quinze siècles ? Telle est la question qui, depuis Aby Warburg, hante toute une école moderne d'historiens de l'art et des religions. Telle était aussi l'inquiétude ou même l'angoisse plus pressantes qui hantaient un Savonarole, un Érasme, un Luther et plus d'un théologien catholique contemporain des siècles de « réveil des bonnes lettres ». Accueillante à l'humanisme, pourvu qu'il fût dévot, l'Église romaine s'est montrée souvent aussi soucieuse que les Églises réformées d'exorciser les « démons » qui faisaient rage dans les sabbats des sorcières et de veiller à ce que les lettrés maintiennent la Fable antique dans la sphère inoffensive et quasi utilitaire des « lieux » de l'éloge princier ou de l'allégorie morale.

Jean Seznec, dans son livre warburgien, *La Survivance des dieux antiques*³, a montré quelle était à cet égard la tradition du christianisme médiéval. Les dieux païens qu'un clerc (un lettré) rencontrait dans les textes païens et qu'il lui fallait étudier pour bien comprendre les saintes lettres étaient exorcisés, mais non pas congédiés, de deux façons : on les faisait monter dans le ciel intermédiaire, où ils étaient réduits à la fonction d'astres. Leur influence restait notable, et même inquiétante, mais elle ne dépassait pas celle de « causes secondes », que la science aristotélicienne accordait aux corps célestes : Saturne, Vénus, Diane-Luna, Apollon-Sol, les constellations. Ils recevaient ainsi un statut scientifique, mais dans une cosmologie soigneusement subordonnée à la reine des sciences, la théologie. Une autre voie s'offrait : l'*allégorisme*. L'*Ovide moralisé* de Pierre Bersuire, au XIV^e siècle⁴, résume cette tradition qui remonte à Évhémère et aux stoïciens antiques. Dieux et demi-dieux ne sont que des fictions sous lesquelles les Anciens avaient célébré puis oublié des personnages historiques que cet oubli

avait rendus mythiques ; ou bien ce ne sont que des figures signifiant et annonçant sans le savoir des vérités de la théologie, des événements ou des personnages de l'histoire sainte, que les lettres chrétiennes savent enfin déchiffrer. C'est ainsi que, selon cette méthode d'interprétation appliquée aussi à la Bible, la fable de *Salmacis et Hermaphrodite* racontée par Ovide⁵ est pour Bersuire une allégorie de l'Incarnation ; la fusion des deux sexes, et leur métamorphose par les dieux en un troisième, est la figure de l'union de la Vierge au Saint-Esprit qui engendra le Christ, Dieu et homme. Les dieux survivent donc au Moyen Âge, mais à condition d'être ou de signifier autre chose. Saint Augustin avait enseigné aux chrétiens que les dieux étaient par eux-mêmes des manifestations redoutables du Démon.

À la Renaissance, ces interprétations chrétiennement licites restent vivaces. Les humanistes sont tentés de donner une fonction nouvelles aux dieux antiques privés des rites et de la croyance, mais ravivés par le retour au sens littéral des sources latines et grecques et aussi par les fouilles qui ont fait resurgir la statuaire antique : ils président symboliquement à ces « lettres humaines » qui, fondées sur l'étude des poètes, orateurs et historiens antiques, prennent rang, et rang relativement autonome, au côté des « lettres divines ». Les dieux deviennent, avec la *Généalogie des dieux* de Boccace, puis avec les mythographes et les emblématistes de la Renaissance, les inspireurs et les vecteurs d'une « théologie poétique » d'un autre ordre que la théologie ecclésiastique et se voulant en principe parallèle à son enseignement salvateur. Peintres et sculpteurs, imitant la beauté fascinante des statues et des bas-reliefs antiques retrouvés dans les « grottes » où leurs propriétaires païens les avaient ensevelis pour les sauver du vandalisme de leurs contemporains chrétiens, sont tentés de restituer aux dieux, aux nymphes, aux satyres, une vie de nouveau mystérieuse, rivale de celle des figures de l'Histoire sainte. La Rome de la fin du XVI^e siècle, qui voit surgir triomphalement, au plafond de la galerie Farnèse peints par Annibal Carrache, les banquets et les alcôves des dieux anciens, venait d'inventer l'archéologie chrétienne : les fouilles dans les catacombes, fertiles en découvertes de reliques de martyrs et de saints de l'Antiquité chrétienne, parfois même de leur corps miraculeusement intact, avaient donné à leur culte et à leur représentation par les artistes une ferveur victorieuse de l'admiration vouée par les raffinés aux Bacchanales du Titien ou aux amours des dieux d'Annibal. À bien des égards, le paganisme des artistes était plus redoutable que celui des poètes. Les dieux de Ronsard ne sont que des noms pour érudits. Le Bacchus de Michel-Ange et le *Jupiter et Io* du Corrège auraient pu être adorés, dans leur temple, par leurs anciens dévots.

C'est cependant aux poètes qu'est posée la question d'une inspiration qui pourrait dévier leur œuvre hors de la sphère des « lettres humaines » acceptable par la « science sacrée ». Contrairement à Paulin de Nole, suivi par les poètes du Moyen Âge, qui refusait d'invoquer Apollon et les Muses et les remplaçait par le Christ et la Vierge, Dante ose le premier invoquer Apollon dans *La Divine Comédie*. Les poètes humanistes recommencent à demander inspiration à des

Muses en principe toutes fictives. L'Église romaine se divise sur ce retour littéraire des dieux, tantôt admettant qu'il est un *ludus poeticus et rhetoricus* licite, tantôt redoutant qu'il fasse vraiment concurrence au véritable *Verbum Dei*. Érasme et Luther, dès le début du XVI^e siècle, accusent la Rome de Jules II et de Léon X de néo-paganisme, parce que ses prédicateurs et ses poètes confondent les noms et les figures des dieux avec le langage de l'Écriture sainte : Jupiter tonnante n'est pas interchangeable, même à titre d'ornement, avec le Dieu des armées. Un pape du XV^e siècle, Paul II, avait formulé un soupçon analogue de nécromancie païenne envers Pomponius Laetus et son Académie romaine, qui se livraient tantôt à des pèlerinages et à des invocations dans les ruines du Campo Vaccino, tantôt à des reconstitutions de la *scæna* antique où, pour la première fois depuis la fin de l'Empire romain, des acteurs rendaient vie aux comédies de Térence et aux tragédies de Sénèque. Sous Sixte IV, la persécution cessa. Le successeur de Pomponius Laetus à la tête de l'Académie, son élève Tommaso Inghirami, porta fièrement toute sa vie, lui et sa famille, le nom de la « Fedra » de Sénèque, dont à seize ans il avait interprété triomphalement le rôle sur la scène du palais Riario, en présence du pape.

La querelle française du « merveilleux païen »

Après le concile de Trente, la Réforme catholique « sévère » l'est aussi pour les dieux des poètes, des artistes et des érudits. Mais ceux-ci résistent et ils ont des alliés dans le clergé. Les lettres catholiques italiennes préservent à titre d'emblèmes et de fictions, de noms et de figures, les dieux d'Ovide et de Virgile, réveillés par une famille de plus en plus savante, depuis Boccace et sa *Généalogie des dieux*, de mythographes et d'iconologues : Giraldi, Conti, Cartari, véritables « théologiens » tardifs du polythéisme antique. Cela ne va pas sans friction ni malaise. Mais c'est en France que la querelle du « merveilleux païen » va prendre un tour très vif au cours du XVIII^e siècle. La Réforme catholique sévère, introduite avec retard, y est particulièrement sourcilleuse. L'enjeu de cette querelle est le statut des « lettres humaines », dans leur rapport avec la théologie, la spiritualité, la foi chrétiennes. Des lettres humaines purifiées des dieux antiques sont-elles possibles ? Une littérature qui évoque les dieux ou qui les invoque, même avec un indice ostensible de fiction et de jeu rhétorique, est-elle légitime chrétiennement ? Question de principe : la religion des Anciens, abolie par celle des Modernes, n'a plus droit de cité à aucun titre. Question de convenance : on ne mélange pas le profane païen au sacré chrétien. Dans les deux cas, l'enjeu n'est rien de moins que la santé des âmes chrétiennes et leur salut éternel.

La querelle, commencée en France dès 1636 par une passe d'armes entre Balzac et l'érudit hollandais Heinsius⁶, atteint son sommet de vivacité dans les années 1670, où elle oppose Desmarets de Saint-Sorlin à Boileau⁷. Desmarets, qui avait donné sa mesure d'hostilité à la mythologie antique dès 1648 dans *La Vérité des fables*, attaque l'usage que Boileau faisait du merveilleux païen dans

l'Épître à Louis XIV sur le passage du Rhin (1672). Boileau lui répond dans *l'Art poétique*, qui paraît le 10 juillet 1674. Le 18 août, Desmarets lui réplique avec la *Défense du poème héroïque*. Pour cet auteur, un poète chrétien n'a le droit de recourir qu'au merveilleux chrétien (la Vierge, les anges, les archanges...) ; il ne doit pas le compromettre ni le profaner en le mêlant, à plus forte raison en le subordonnant, à un merveilleux païen entièrement fictif, fallacieux et superstitieux. Le merveilleux chrétien est *vrai*, le merveilleux païen est une *fiction*, il n'y a pas de compromis possible entre la fiction païenne et la vérité du christianisme, même dans un poème. Pour Boileau, au contraire, la poésie et, en général, les lettres humaines sont de l'ordre du divertissement et de la fiction : la science sacrée des théologiens n'y est donc pas à sa place, Dieu et l'Histoire sainte y seraient profanés. Les fables du paganisme et leurs dieux y sont chez elles, parce que fables, que l'on sait telles, fertiles en agréments et même en sujets de réflexion. La littérature ne peut se passer des dieux.

Dès 1661, le jeune Racine avait eu maille à partir avec Charles Perrault déjà pourfendeur des dieux et de la Fable antiques. Celui-ci avait goûté l'ode *La Nymphe de la Seine*, mais il avait repris son auteur de comparer Louis XIV et Marie-Thérèse, roi et reine très-chrétiens, avec Mars et Vénus. Racine ne céda pas. À son cousin Vitart, qui l'avait tenu informé de la réception de son poème, il répondit : « J'ai pour moi Malherbe⁸. »

Dans l'intervalle, en 1664-1665, le jeune dramaturge, révélé au public par le succès de sa première tragédie, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, était intervenu avec une virulence pamphlétaire dans une querelle où le futur adversaire de Boileau, Desmarets de Saint-Sorlin, se trouvait aux prises avec le célèbre solitaire de Port-Royal, Pierre Nicole. Cette passe d'armes ne concernait directement ni le recours à la mythologie ni le statut à accorder par des auteurs chrétiens aux dieux antiques : les deux adversaires, tous deux dévots, quoique de chapelles différentes, Desmarets et Nicole, partageaient la même hostilité de fond à la Fable païenne. On peut mesurer le degré de sévérité de la Réforme catholique en France au fait que ces deux dévots se disputaient à qui des deux serait le plus rigoureux envers les lettres profanes elles-mêmes, envers l'imagination qui les nourrit et la délectation qu'elles procurent ! Desmarets, qui s'était fait autrefois dramaturge pour complaire à Richelieu, s'était « converti » après la mort du cardinal à une ardente piété, il avait cessé d'écrire pour le théâtre, sans renoncer aux belles-lettres. Dans un long essai dévot superbement illustré de gravures et intitulé *Les Délices de l'esprit* (1650), il avait soutenu, un siècle et demi avant le *Génie du christianisme*, que la vraie et la seule source des lettres et des arts modernes est la religion chrétienne. À la condition de soustraire radicalement l'imagination poétique moderne à l'influence impure de l'Antiquité païenne, les lettres et les arts tout chrétiens étaient faits pour s'accorder avec la piété la plus austère et mettre leurs « délices » spirituelles et légitimes au service de l'acheminement au salut. De Richelieu, à la mémoire duquel il restait fidèle, Desmarets tenait une vive hostilité envers l'« hérésie » de Port-Royal et, en 1665, il prit la plume pour mettre en doute vivement l'orthodoxie de Pierre Nicole, qui venait de publier ses

dix *Lettres sur l'hérésie imaginaire*, dites aussitôt *Les Imaginaires*, à la défense des religieuses de Port-Royal. Nicole dut alors se retourner contre Desmarets, où il vit non sans raison l'interprète de leur ennemi acharné, l'archevêque de Paris. Pour disqualifier le zèle inquisitorial de son adversaire, il prétendit, dans la première d'une nouvelle série de lettres pamphlets, intitulée *Les Visionnaires* (titre d'une comédie de Desmarets), que ce dernier était le moins autorisé des hommes à trancher en matière religieuse :

Chacun sait que sa première profession a été de faire des romans et des pièces de théâtre, et que c'est par où il a commencé à se faire connaître dans le monde. Ces qualités, qui ne sont pas fort honorables au jugement des honnêtes gens, sont horribles étant considérées selon les principes de la religion chrétienne et les règles de l'Évangile. Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui doit se regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels.

On mesure le chemin parcouru en un siècle, depuis la modération de l'évêque Amyot envers les lettres profanes. Sous Louis XIV, la querelle du merveilleux païen n'est qu'une ligne de défense avancée dans un dispositif de siège qui protège difficilement les belles-lettres et leur genre le plus compromettant, le théâtre, contre les foudres de l'Église gallicane. Partisan de l'abandon de la Fable et du renoncement au théâtre, mais défenseur de belles-lettres christianisées, Desmarets recula devant Nicole et se hâta de faire valoir qu'il avait depuis longtemps renié théâtre et roman profanes. Ni Corneille, ni son frère Thomas, ni Molière, ni Quinault, ni M^{lle} de Scudéry ne jugèrent bon de protester contre la condamnation sans appel portée par Nicole contre toute la profession pécheresse des dramaturges et des romanciers, tant elle passait alors pour l'expression de l'Église gallicane, et pas seulement de Port-Royal : il ne pouvait y avoir avec cette loi divine que des accommodements impurs, aux risques et périls pour leur salut des pécheurs laïcs. Seul Racine, ancien élève des Petites Écoles de Port-Royal, osa répliquer hautement à l'avocat de ses anciens maîtres, dans une *Lettre à l'auteur des hérésies imaginaires* publiée, il est vrai anonymement, en janvier 1666. Le jeune poète y déployait contre ses anciens maîtres une verve et un esprit de satire aussi brillant et caustique que celui de Pascal dans les *Provinciales*. Il mit aussitôt les rieurs du côté des « auteurs » damnés par Nicole, il fit sourire le « monde » de ce même Port-Royal qui l'avait rangé, dix ans plus tôt, de son côté, contre les Jésuites, et il divisa d'emblée les adversaires des belles-lettres : l'archevêque de Paris, ravi de voir Port-Royal en difficulté, fit des avances au jeune et brillant polémiste pour l'engager à combattre plus avant l'« hérésie » janséniste. Mais Racine n'eut même pas à récidiver. La cause des « auteurs », au moins ici-bas, était provisoirement gagnée, même sur le terrain le plus difficile à défendre, celui du théâtre. Par une série de triomphes, d'*Andromaque* à *Iphigénie*, le jeune dramaturge, au cours de la décennie suivante, porta très haut l'« honneur » du théâtre, dont il avait défendu le principe contre Nicole. Il s'était fait des ennemis d'autant plus nombreux.

Tragédie chrétienne, tragédie païenne

En 1677, au moment où Racine, devenu célèbre, entreprend de composer *Phèdre*, il a un allié de poids en la personne de Boileau : le redoutable satirique va intervenir avec éclat dans la querelle de *Phèdre*, suscitée par la duchesse de Bouillon, et écraser Pradon, auteur d'une *Phèdre* rivale, par son *Épître VII*⁹. C'est aussi le moment où triomphent Quinault et Lully, qui font usage de la Fable païenne et de ses divertissantes fictions dans leurs opéras, et bénéficient de la faveur du roi et de la Cour. Le sérieux et la gravité de la tragédie, sa « tristesse majestueuse », telle que la conçoit Racine, y trouvent une redoutable concurrence. Pour garantir la gravité du « grand genre », Racine, dès *Alexandre*, avait manifesté sa préférence pour la véracité, chère à Amyot, des sujets historiques, qui dispensent de toute intervention « fabuleuse » des dieux païens. Les Furies d'Oreste ne sont, dans *Andromaque*, que des figures de pensée pour les remords du fils de Clytemnestre, assassin de sa mère avant de le devenir de Pyrrhus. Même *Iphigénie*, dont le modèle grec, chez Euripide, fondait toute l'action dramatique sur la colère de la déesse Diane, est soigneusement *historicisée* par Racine. Le poète français ne peut faire l'économie de l'oracle divin révélé par Calchas, mais cette superstition païenne peut passer pour un simple trait de « costume », conforme historiquement aux mœurs et croyances de l'ancienne Grèce. Selon sa propre préface, il s'est employé à éliminer de sa tragédie tout « miracle » et « métamorphose » qui auraient été « trop incroyables parmi nous ». De fait, chez Euripide, Diane, attendrie par l'humilité sacrificielle d'Iphigénie, lui substitue miraculeusement sur l'autel une biche et transporte non moins miraculeusement la jeune fille en Tauride, où elle deviendra prêtresse de son temple. À ce « merveilleux païen », qui aurait d'ailleurs exigé une « machine » d'opéra, Racine a substitué une série d'événements « vraisemblables » dans les termes d'un « nécessaire » tout humain et historique : Ériphile (personnage « historique » de son invention) se trouve être la véritable destinataire de l'oracle, au lieu d'Iphigénie. Elle se suicide avant même que Calchas ait eu le temps de procéder au sacrifice d'Iphigénie¹⁰. Si la fille d'Agamemnon a la vie sauve, elle le doit à un enchaînement d'événements naturels, et non à l'intervention de faux dieux. Il est difficile de prendre plus de soin pour laver de tout « sacré » fictif et païen la scène tragique chrétienne.

Pour la première fois depuis *La Thébaine*, avec *Phèdre*, dont le sujet est plus mythologique qu'historique, Racine entre dans la lice même où l'opéra se targue de triompher : la Fable païenne. Est-ce un hasard si cette tragédie de combat a pour sujet le mythe grec le plus lié aux origines d'Athènes, et donc à l'origine de la tragédie, fête commémorant la victoire de Thésée sur le Minotaure ? Dans ce retour au mythe, et à un mythe doublement *originnaire*, par défi au romanescque moderne de l'opéra, Racine, pour la première fois, introduit ou semble introduire les dieux antiques dans l'action dramatique, et même sous la forme éclatante du « miracle » opéré par une divinité païenne, l'une des merveilles que la préface d'*Iphigénie* qualifiait pourtant d'« incroyables » pour le public chrétien et à éviter

par le dramaturge moderne. C'est en effet sous les coups du dieu Neptune que meurt selon toute apparence l'innocent Hippolyte, au dénouement de la tragédie. De là à conclure que *Phèdre* est imprégnée de « sacré » tout ensemble païen et chrétien et même à soutenir que, sous la figure de dieux cruels torturant leurs victimes, se manifeste sur la scène française le Dieu de colère de l'Ancien Testament ou le Dieu caché de Jansénius et de Pascal, il n'y a qu'un pas, que la critique a souvent franchi. Le dieu moderne de l'Inconscient n'a pas manqué d'être à son tour, plus récemment, invoqué. Cette surinterprétation, quelles que soient les nuances dont elle se protège, suppose que Racine se soit brusquement départi avec *Phèdre* des principes de modération qu'il avait jusque-là observés dans son invention dramatique. Avec *Phèdre*, il n'aurait pas hésité à mêler dieux antiques et théologie chrétienne.

Même un grand poète italien aussi introduit dans nos méandres littéraires que Giuseppe Ungaretti¹¹ a pu parler à propos de *Phèdre* de « marinisme janséniste », oxymore qui suffit à suggérer son interprétation de la tragédie : la « composition » dans une même forme poétique des « feux » de l'amour impossible, tels que les a chantés toute une tradition poétique italienne et européenne, de Pétrarque à Marino, et de la sévérité chrétienne la plus exigeante, selon une autre tradition qui va de Paulin de Nole aux Messieurs de Port-Royal, les instituteurs de Racine écolier. Cette hypothèse est plus subtile que celle qui suppose naïvement du « sacré » dans *Phèdre*. Avant de l'admettre, il vaut la peine d'aller un peu au-delà des présupposés et des intuitions, même les plus séduisantes, et de revenir au texte, dans le contexte de la querelle du merveilleux païen.

Si *Phèdre* traite un sujet « plein de dieux », ce qui place la tragédie de Racine au cœur de la querelle française du merveilleux païen, ce même sujet, qui a été traité par deux des plus grands poètes dramatiques antiques, Euripide et Sénèque, est aussi au centre d'un débat européen relatif à la tragédie païenne : à quelles conditions ce genre, lié par son origine à la religion antique des faux dieux, peut-il être transporté sur la scène chrétienne ? Le sujet de *Phèdre* répond idéalement aux lois fixées par Aristote à la tragédie. L'héroïne du mythe, « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente », comme le fait remarquer Racine dans sa préface, est propre à susciter terreur et pitié, comme le veut l'auteur de la *Poétique*. Mais, dès la fin du XVI^e siècle, les auteurs jésuites¹², en quête d'une version vraiment chrétienne du genre tragique, notent que le mythe tragique de *Phèdre* comporte un autre héros, Hippolyte, victime parfaitement innocente, martyr préchrétien en quelque sorte¹³. L'exemplarisme moral, cher à l'humanisme chrétien, pouvait par ce biais être introduit dans une fable antique naturellement ambiguë. En noircissant, en démonisant le personnage de *Phèdre*, on pouvait créer une violente antithèse avec le personnage lumineux d'Hippolyte et susciter chez le spectateur l'horreur pour l'héroïne coupable, en même temps que l'admiration pour le héros vertueux. Le *bivium Herculis* humaniste et chrétien, chez les personnages de fiction et, par identification, chez leurs spectateurs, ne pouvait être qu'un choix libre, clair et volontaire entre le bien et le mal. Aussi fallait-il exclure de l'action tragique la mensongère et trouble théologie

polythéiste des Anciens. Celle-ci, en ôtant aux personnages le meilleur de leur liberté, les plongeait dans un clair-obscur moral conforme à la *Poétique* d'Aristote, mais contraire à l'édification des âmes chrétiennes, qui doivent être par le théâtre, comme par la prédication, confirmées dans leur foi en la Providence et en la liberté de choix qu'Elle laisse à la volonté humaine¹⁴.

C'est ainsi qu'en 1596 le jésuite Bernardino Stefonio avait fait représenter à Rome ce qui devait rester comme l'archétype de la tragédie chrétienne de la première moitié du XVII^e siècle, dans les collèges de la Compagnie, mais aussi sur les scènes profanes, illustrées par leurs anciens élèves, le Calderón du *Prince constant* ou le Corneille de *Polyeucte* et de *Théodore*. Le *Crispus* du P. Stefonio¹⁵ était une version entièrement *historicisée* du mythe de Phèdre, transporté à la cour chrétienne de l'empereur Constantin. Point de dieux païens dans cette tragédie néo-latine, qui se voulait explicitement une *Phaedra* chrétienne. Point de demi-dieux non plus : Thésée est remplacé par Constantin, l'empereur qui avait déclaré le christianisme religion de l'Empire, Phèdre se voit substituée par la seconde épouse de l'Empereur, Fausta, possédée par l'Ombre de Phèdre remontée des Enfers, qui lui inspire une passion féroce pour son beau-fils, Crispus, lequel tient lieu d'Hippolyte. Faussement prévenu par Fausta, l'Empereur condamne son fils bien-aimé à mort et se repent trop tard. Crispus, chrétien, meurt en martyr. Par l'historicisation du sujet, par l'âpreté des contrastes moraux, le dramaturge jésuite a fait entrer l'*Hippolyte* d'Euripide et la *Phèdre* de Sénèque dans le moule du martyrologe chrétien. Il l'a métamorphosée en tragédie édifiante. Les poéticiens jésuites de la Rome d'Urbain VIII ont par la suite explicité les principes qui avaient guidé l'invention de leur ancien régent Stefonio. Ils ont dû pour cela polémiquer contre la *Poétique* d'Aristote¹⁶. L'un des plus remarquables traités issu de cette école est, en 1633, la *Rinovazione dell'antica tragedia* de Tarquinio Galluzzi, ouvrage bien connu en France¹⁷. Selon cet auteur, la tragédie chrétienne illustrée par Stefonio est une *rinovazione* du genre tragique, tel qu'il était à l'origine pratiqué à Athènes. Elle ne se départit des règles d'Aristote que dans la mesure où celles-ci déformaient après coup l'idée première de la tragédie athénienne. Galluzzi veut trouver dans le dialogue de *Minos*, qu'il croit de Platon, un témoignage décisif sur ce qu'était d'abord cette tragédie athénienne¹⁸. Dans *Minos*, en effet, Socrate fait du roi de Crète le modèle du souverain juste et philosophe, et il critique les poètes athéniens qui, parce qu'il avait imposé un tribut à Athènes, l'ont décrit dans leurs tragédies sous les traits d'un tyran sanguinaire, livrant de jeunes otages athéniens à l'appétit de l'ogre Minotaure, caché dans les replis du labyrinthe de Cnossos.

Galluzzi conclut de ce texte « platonicien » que les premiers poètes tragiques d'Athènes consacrèrent leurs œuvres à faire l'apologie du régime « républicain » de leur cité et à jeter le discrédit sur les rois et les monarchies. Ils se servirent de ces fictions dramatiques pour exciter chez leurs concitoyens l'horreur pour la tyrannie et l'admiration pour la liberté. Ils célébrèrent Thésée et accablèrent Minos. Mise en scène de la vitupération et de la louange, la tragédie athénienne faisait donc partie des exercices de la religion civique de la cité de Minerve ; elle

ne cultivait pas alors ce clair-obscur moral dont Aristote avait *a posteriori* prétendu faire la règle de la poésie tragique. Pourquoi cette « falsification » par le Stagirite ? Le philosophe était aussi un courtisan prudent : selon Galluzzi, il a voulu complaire à la monarchie macédonienne, victorieuse d'Athènes, en faussant le principe athénien d'un genre originairement conçu pour déconsidérer les rois. La *catharsis* par la terreur et la pitié était plus utile à un monarque et à un occupant que l'admiration pour les héros de la liberté et l'horreur pour les tyrans. Or la République chrétienne militante, lorsqu'elle veut « rénover » maintenant à son usage le genre tragique, doit renouer avec sa forme originelle à Athènes et non pas avec la version adultérée et courtisane qu'en a donnée *a posteriori* Aristote. La tragédie à martyr « rénove » l'éloge dramatique des purs héros républicains et la vitupération de leurs bourreaux tyrans.

Il peut paraître étrange qu'un jésuite du XVII^e siècle, interprète à bien des égards officiel de la poétique en faveur à la cour de Rome, se soit fait le théoricien d'une dramaturgie « républicaine » et « civique » dirigée contre la « tyrannie » des monarques. On attendrait plutôt de telles vues d'un dramaturge jacobin comme Marie-Joseph Chénier. En fait, la « république » à laquelle songe Galluzzi est l'Église romaine et les monarchies toujours prêtes à sombrer en tyrannie, ce sont à ses yeux les souverains temporels sur lesquels le chef de la république chrétienne, le pape, a en principe une primauté absolue, spirituelle et même temporelle. Ce qui n'a pas empêché un empereur laïc comme Constantin, malgré ses autres mérites, de faire assassiner injustement son propre fils ou de verser dans l'hérésie arienne, ou, plus récemment, un Henri VIII d'Angleterre, ou un Henri III de France, après avoir fait assassiner sous ses yeux le duc et le cardinal de Guise, de faire violence à la liberté de leurs sujets catholiques en se choisissant un successeur schismatique.

Boileau et l'apologie du merveilleux païen

L'*Hippolyte* d'Euripide, la *Phèdre* de Sénèque sont donc pour ce jésuite des épreuves tardives d'un prototype civique célébrant la victoire de Thésée sur le Minotaure. Telle aurait été « l'origine de la tragédie » athénienne. Reprendre ce sujet, pour les Jésuites, c'était renouer un cycle primitif du théâtre et en amorcer un tout nouveau, entièrement chrétien. La tragédie « rénovée » par eux excluait de *Phèdre* les dieux. Or Racine les a maintenus. Est-ce à dire qu'il a écrit, pour le public moderne et chrétien, une tragédie antique ? C'est peu vraisemblable. Mais il n'avait pas la moindre sympathie pour la poétique « édifiante » de la tragédie telle que la concevaient les Jésuites ou telle que son grand rival Corneille l'avait transportée sur la scène française. La prédication cléricale, même parée des ornements du théâtre, n'est pas son fait. À plus forte raison, la prédication ultramontaine, inspirée par une théologie politique exaltant la « république » sacerdotale aux dépens de la monarchie française. Pour autant, il ne pouvait guère ignorer le précédent du *Crispus* et l'argument dramatique substitué par Stefonio à

l'intrigue tragique des Anciens. Cette œuvre avait exercé, directement ou non, la plus vaste influence sur la scène française : dans le texte original, ou dans ses adaptations en français, on y voyait Phèdre-Fausta du côté du Démon et Hippolyte-Crispus, admirable protomartyr, du côté du Christ, tandis que Thésée-Constantin est victime d'un aveuglement coutumier aux rois. On y suivait à la lettre les préceptes recommandés en France par les adversaires du merveilleux païen : l'historicisation radicale d'un mythe antique, l'exclusion des dieux païens. S'écartant de ce modèle « rénové », Racine est remonté à Aristote, à Euripide, à Sénèque, à ce qui à ses yeux était l'origine véritable de la tragédie. Il a repris le mythe antique à peu près intact. Il a même accordé l'hospitalité aux dieux païens. Par quel tour de force a-t-il pu concilier ce retour polémique à la tragédie païenne et à ses chefs-d'œuvre avec le souci des convenances propres à la scène moderne et au royaume très-chrétien ?

Au moment où Racine compose *Phèdre*, les thèses de Boileau en faveur du merveilleux païen, dans son *Art poétique*, ont toutes chances d'être très proches de la pensée de Racine sur cette question alors vivement controversée. En réponse à Desmarets de Saint-Sorlin, en 1674, dans le chant III de *l'Art poétique*, consacré justement aux grands genres littéraires, Boileau avait pris position en faveur de l'emploi du merveilleux païen dans le plus grave d'entre eux. Le risque, du point de vue chrétien, est faible : le public moderne et chrétien ne croit pas à la Fable. Cette Fable, en dépit ou même à cause de son caractère fictif et ostensiblement invraisemblable, mérite de garder sa place traditionnelle dans la poésie tragique. La sonorité mélodieuse des noms fabuleux s'accorde admirablement à celle du vers français :

*Là, tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Énée.*

Boileau venait de faire valoir la vigueur des antonomases que rendent possibles les dieux du paganisme :

*Chaque vertu devient une divinité
Minerve est la prudence et Vénus la beauté.
Un orage terrible aux yeux des matelots
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.*

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage¹⁹.

Retenons cet exemple de Neptune. Il atteste la proximité de la doctrine de Boileau et de celle de son ami Racine. Neptune est l'un des dieux qui interviennent dans la *Phèdre* de Racine. Son nom donnait d'emblée de l'infini à l'un des premiers alexandrins (vers 9) d'*Iphigénie* :

Mais tout dort, et l'armée et les vents, et Neptune.

L'énergie de la parole poétique (que La Fontaine, ami du merveilleux païen, appelle à la même époque « langage des dieux ») est soutenue, pour Racine comme pour Boileau, par ce jeu de substitution figurée. Neptune, ce n'est rien d'autre que la mer, mais c'est tout autre chose que le mot « mer », pour qui a de l'oreille et une imagination touchée par la poésie latine : l'immensité des flots et leur mystérieuse puissance sur le destin des hommes. Dans la résonance que la situation dramatique donne à ce sommeil de Neptune, de qui tout dépend, ces trois syllabes en fin de mètre ont aussi valeur d'une saisissante litote, voilant et révélant l'angoisse tragique latente dans cette bonace nocturne. Ce qui pour Boileau était, *en général*, une heureuse convention de la poésie profane devient chez Racine, avec un tact et une magie infaillibles, une épiphanie précise de la terrible et muette beauté des choses fatales.

Pour en revenir à Boileau, qui prend le contre-pied des vues de Desmarests, la poésie profane est de l'ordre du jeu, du plaisir et du loisir ; la poésie « plaît », elle divertit, « du plus affreux objet, fait un objet aimable ». Même le genre tragique qui, par définition, représente des « monstres et des malheurs » a pour fin dernière non d'édifier, mais de charmer. Boileau abandonne à l'éloquence sacrée et à la théologie le soin de faire méditer sérieusement sur les vérités du salut. Les deux ordres ne sont pas incompatibles (Boileau n'est pas épicurien, tant s'en faut), mais ils supposent deux usages différents de la parole, l'un tout figuré, voilé, imaginatif, procédant comme si les fins dernières du chrétien étaient provisoirement suspendues, quoique non abolies, un usage littéraire propre à ce que Boccace avait le premier nommé « théologie poétique » ; l'autre assaillant sévèrement et directement l'esprit et le cœur du pécheur face à face avec le jugement de Dieu et de l'Église. Même si les vers de Boileau sur « les mystères terribles / d'ornements égayés » passent pour pédantesques, ils définissent fort bien ce partage entre « combat spirituel » et « méditation poétique », entre *negotium* et *otium* chrétiens, qui protège à ses yeux et à ceux de Racine la relative autonomie des « lettres humaines », dans la France chrétienne. Les dieux fictifs de l'Antiquité peuvent orner ces arts français du loisir lettré. Ils peuvent même les symboliser.

Mais la doctrine de Boileau ne se résume pas au chant III de l'*Art poétique*. La même année 1674, il fait paraître sa traduction du traité *Du sublime*, à laquelle il donne pour sous-titre « Du merveilleux dans le discours », faisant donc du célèbre traité, jusque-là réservé, dans son texte original grec ou dans ses traductions latines, aux seuls doctes, une pièce maîtresse de la querelle française. L'apologie du merveilleux païen, que Boileau avait esquissée à propos des grands genres, dans l'*Art poétique*, trouve son achèvement dans la doctrine de « Longin » relative au « sublime ». Cette doctrine antique devait d'autant plus retenir l'attention de Racine qu'elle faisait entrer dans sa définition le statut des dieux antiques dans la poésie, et notamment dans la tragédie. Sans doute le point de vue de « Longin », l'auteur auquel était alors attribué le traité *Du sublime*, est-il étranger au christianisme, mais ce rhéteur alexandrin connaît la Bible, il a un sens

très vif du sacré et du numineux ; s'il intéresse à ce point Boileau, c'est pour beaucoup parce qu'il suggère, avec un tact et une délicatesse supérieures, l'exacte nuance qui sépare la religion proprement dite de sa réflexion toute littéraire et profane dans la poésie, ce qu'il nomme justement le sublime. « Longin » propose à Boileau – et à Racine – un dépassement de la querelle entre merveilleux païen et merveilleux chrétien, en définissant un troisième terme, le « merveilleux dans le discours » : c'est un autre nom de la grande poésie, dont l'essor évite aux yeux des deux poètes français les écueils modernes qu'ils redoutent, celui de l'opéra, pur « divertissement » au sens de Pascal, et celui de la tragédie chrétienne jésuitique, impur mélange moderne d'éloquence sacrée et de divertissement théâtral.

Dans la perspective ouverte par le sublime selon « Longin », la poésie peut s'élever jusqu'aux confins du religieux, sans empiéter sur le domaine de la foi. C'est ainsi qu'au chapitre VII, « De la sublimité dans les pensées », « Longin » traduit par Boileau met en évidence tout ce que la poésie trouve de vraie grandeur lorsqu'elle peint, dans le sillage d'Homère, « un Dieu tel qu'il est dans toute sa majesté et grandeur », citant en exemple deux descriptions de Neptune dans l'*Iliade*²⁰. Puis « Longin » cite la sentence inaugurale de la Genèse, *Fiat Lux*, où il voit une parfaite convenance entre « la grandeur et la puissance de Dieu », telle que la concevait le « Législateur des juifs », et l'économie sublime de son expression poétique par Moïse. Cette impartialité de « Longin », mettant sur le même pied Homère et Moïse, goûtant le « sublime » d'une évocation de Neptune aussi bien qu'une injonction qui a Jéhovah pour sujet, ne peut être reprise telle quelle par un chrétien et un Français, même poète. Du moins réussit-elle à localiser un ordre proprement poétique et les problèmes de frontière qui se posent à lui avec l'ordre proprement religieux. S'il n'est pas question pour Boileau d'imiter Moïse et la Bible (mais Racine y viendra avec *Athalie*), il est loisible d'imiter Homère en chrétien, de porter la poésie aux confins du *mysterium tremendum* qui accompagne la présence des dieux, à condition toutefois de ne pas donner ces dieux pour des êtres réels.

« Longin », au chapitre XIII de la traduction de Boileau, met sur la voie d'une solution à cette difficulté, bien que ce ne soit pas son propos. Dans ce chapitre « Des images », qu'il nomme aussi « Peintures », ou « Fictions », le rhéteur grec les définit comme « ces Discours que l'on fait lorsque, par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons sous les yeux de ceux qui écoutent²¹ ». « Longin » distingue le recours que peuvent faire à ces « peintures » les poètes, qui ont pour but l'étonnement et la surprise, et les prosateurs, qui se contentent de « bien peindre les choses et de les faire voir clairement ». Il prend ses exemples poétiques chez les auteurs tragiques, notamment Euripide. Il cite trois passages du poète, dans ses deux tragédies où Oreste apparaît : dans ces citations, Oreste « voit » et « fait voir » des divinités païennes qui le tourmentent ou qu'il supplie de ne plus le persécuter.

Le statut des dieux dans Phèdre

Ces exemples ne pouvaient laisser Racine indifférent. Alors qu'il lui était impossible de décrire directement, à l'exemple d'Homère, cité et célébré aussi par « Longin », des épiphanies de dieux auxquels ni lui ni son public ne croient plus, mais que les auteurs d'opéra n'hésitaient pas à faire descendre du ciel sur la scène, il lui était loisible, à l'exemple d'Euripide, de nommer et de faire « apparaître » les dieux dans les paroles de personnages païens, « transportés par un mouvement extraordinaire de l'âme ». Par là il était à même de faire naître chez ses spectateurs chrétiens à la fois cet étonnement et cette surprise qui, selon « Longin », accompagnent l'évocation pathétique des dieux dans la tragédie.

Cet étonnement et cette surprise, chez des chrétiens, ne peuvent pas se séparer de la terreur et de la pitié que demande l'Aristote de la *Poétique*, suscités maintenant par le spectacle de païens en proie à de faux dieux. À la différence des poéticiens et dramaturges jésuites, Racine ne veut ni empiéter sur le domaine réservé du théologien et du prédicateur, ni se donner pour cela la facilité de « corriger » la *Poétique* d'Aristote. Il veut être poète, mais poète français et moderne, s'adressant à un public chrétien. Le traité *Du sublime* – dont il a commencé à méditer les leçons dans le texte grec bien avant 1674, ainsi que l'atteste le rôle d'Oreste dans *Andromaque* – lui a permis d'aller encore plus loin dans cette exigence paradoxale. La poétique longinienne du sublime lui a ouvert la possibilité dans *Phèdre* de concilier les règles du Stagirite, les droits de la poésie, et les devoirs qu'imposent les convictions chrétiennes reçues dans le royaume.

Le « sublime » homérique, que les auteurs d'opéra, pour flatter un public facile à enchanter, imitent en le caricaturant, n'a aucune place dans *Phèdre*. Même dans la bouche des personnages païens mis en scène par lui, Racine s'est interdit de « décrire » les dieux anthropomorphes. Ils sont invoqués et évoqués, jamais donnés comme réellement présents. Ce serait leur conférer une « évidence » propre qui ne convient plus. Ils ne reçoivent pas d'existence autonome ; ils ne doivent celle qui leur revient qu'à la seule parole des *personnages* païens dont l'imagination les héberge et qui croient en leur réalité trompeuse. Contrairement à ce qui se passe chez Homère ou dans les opéras, les dieux n'ont pas la moindre part dans l'action toute *vraisemblable* de *Phèdre*. Même le rôle attribué à Neptune dans la mort d'Hippolyte n'est qu'une illusion partagée par Thésée et Théràmène. Les dieux dans *Phèdre* se contentent d'être des figures de pensée qui prêtent du « sublime » aux discours des personnages et qui font partager par le spectateur la fièvre de leur imagination et de leurs passions. Pour autant, ce « sublime » ne suppose chez le spectateur aucune croyance en leur éventuelle réalité. Il est filtré et tenu à distance par la terreur et la pitié qu'inspirent ces personnages païens, aveuglés et modelés par leur foi en de faux dieux. Racine peut donc se croire encore plus aristotélicien qu'Euripide, tout en se montrant aussi justiciable que lui de la critique longinienne des beautés. Et il peut en même temps se tenir pour impeccable du côté de la théologie la plus sévèrement française et chrétienne.

Chez Euripide, quel que soit le degré de sophistication qu'on attribue à ce dramaturge, le « sublime » poétique qui naît de l'évocation des dieux par des personnages passionnés est difficile à discerner après coup de l'émotion religieuse qu'éprouvaient des spectateurs païens. Les dieux des personnages d'Euripide étaient objets de croyance sur la scène et dans la salle. Poésie et religion païennes, même au théâtre, ne se distinguaient qu'avec peine. Tandis que le « retour des dieux », dans la bouche des *personnages* païens de Racine, rappelés par la poésie d'un lointain passé avec leur religion abolie, est privé de tout support de croyance religieuse. On peut croire par convention poétique à des *personnages* antiques, on ne peut pas croire en leurs dieux, même si ces dieux reçoivent une vraisemblance fugitive du seul fait qu'ils font partie de l'univers étrange de la Grèce païenne ranimé sur la scène française par la magie du verbe. Les spectateurs de *Phèdre* sont donc beaucoup plus « spectateurs » des dieux païens que ne l'étaient ceux des tragédies d'Euripide. Une Révélation qui date de seize siècles les sépare de la religion des personnages de *Phèdre*. Cependant, ils ne sont pas aussi indemnes de ce qui se passe sur la scène que le public, avide de pur divertissement, qui se presse pour entendre chanter et voir s'agiter dans les airs les dieux de l'opéra. Ce sont les personnages de *Phèdre*, et non leurs dieux, qui empêchent les spectateurs de demeurer tranquilles, à distance, en proie à des émotions agréables toutes superficielles. L'effet sublime que produisent en scène des personnages évoquant des dieux est inséparable d'une terreur et d'une pitié soigneusement ménagées par Racine. S'il n'y a rien de commun entre les dieux antiques et les spectateurs modernes, ce qui rend trop commode et plaisant l'opéra, une communauté humaine réunit les personnages de Racine et les spectateurs chrétiens qui les voient et les écoutent. Cette communauté n'est pas celle de convictions théologiques partagées, mais celle, purement morale et obtenue par les moyens les plus purement poétiques, d'une même nature humaine que le poème révèle dans ses illusions, ses erreurs, ses faux-fuyants. Les dieux effrayants et mensongers qui hantent les personnages de *Phèdre* sont les inventions et les manifestations d'une humanité aveugle, instable et tourmentée. En dépit de la Révélation, qui a démystifié ces dieux, leurs racines dans le cœur humain n'ont pas disparu avec eux. C'est ce fond permanent d'humanité inquiète et trompée que partagent les héros de la tragédie et leurs spectateurs modernes, même si leurs croyances religieuses les éloignent et les séparent. Le miroir du théâtre racinien, loin de faire revenir de faux dieux, offre à l'humanité d'aujourd'hui l'image poétique de l'humanité d'autrefois, plus digne de pitié et de terreur puisque aveuglée par une théologie mensongère et tâtonnant hors des secours de la Révélation. Le plaisir poétique que donne le spectacle vraisemblable de païens en proie à leurs démons est inséparable, dans *Phèdre*, d'une sorte de terreur et de pitié inconnus des Anciens à ce degré, car ils supposent un retour sur soi et une reconnaissance de la vérité humaine, entrevue sans doute par les poètes antiques, mais révélée en pleine lumière seulement par le christianisme. L'homme est un dieu tombé qui se souvient des dieux. Sans sortir de l'ordre poétique qui est le sien, en s'y tenant au contraire avec une scrupuleuse rigueur, Racine a voulu faire œuvre de moraliste

français et chrétien avec les dieux païens, dans une tragédie où les ressources du « sublime » réussissent à la fois à évoquer ces « fleurs du mal » et à les conjurer par l'ironie, la terreur et la pitié. Aucun poète classique européen ne s'est proposé un exercice de haute école aussi difficile et ne l'a réussi avec une aussi souveraine élégance.

Pour prendre la mesure de l'intelligence qui commande un tel succès, livrons-nous à un inventaire des dieux tels qu'ils apparaissent, non pas dans l'action de la tragédie qu'une tout autre nécessité conduit, mais dans le discours *vraisemblable* prêté par Racine à ses personnages, que l'illusion théâtrale replace en leur temps lointain, celui de la Grèce païenne.

Vénus

Vénus est la première divinité citée dans *Phèdre*. Elle va réapparaître souvent. Et ce n'est pas la fade antonomase de la « beauté », telle que la définissait Boileau dans l'*Art poétique*. Entre l'Aphrodite d'Euripide, la Vénus de Sénèque et celle de Racine, le XVII^e siècle a connu une grande évocation poétique de la déesse de Chypre : non pas la beauté, mais la volupté menant le monde. C'est la *Venere* de Giambattista Marino, le personnage principal et souverain de son grand poème l'*Adone*, publié à Paris en 1623, inscrit à l'Index à Rome en 1627²². Marino avait eu beau présenter son poème comme un divertissement d'esprit parfaitement compatible avec la plus sévère piété, sa *Venere* n'en avait pas moins été comprise, admirée et condamnée comme la plus dangereuse tentative de résurrection qu'aucun poète chrétien ait jamais osée de la déesse païenne du bonheur des sens. On ignorait alors en Europe continentale la splendide et antérieure poésie de Shakespeare, *Venus and Adonis*. Par les descriptions les plus visuelles, par un immense jeu de résonances, Marino avait bien restauré, en pleine ère chrétienne, la déesse des plaisirs charnels qu'avaient adorée la Grèce hellénistique et la romanité épicurienne. L'épopée de Marino s'achevait par la mort d'Adonis et le deuil de Vénus. Dans une savante préface, Chapelain avait donné sa caution au poète italien : Marino aurait écrit, selon le critique français, un « poème de la paix », alors que les épopées depuis Homère avaient pris la guerre pour sujet. Il avait donc décrit les plaisirs de la paix et les périls purement privés qui leur sont liés. Ce glissement de la littérature profane, sous le signe de Vénus, vers un hédonisme épicurien, même tempéré par l'ironie et la mélancolie de l'éphémère, fut ressenti par la Réforme catholique comme un défi. Tout l'effort de la papauté et des Jésuites pour rétablir une nouvelle alliance entre la foi et les lettres profanes travaillait à combattre cette hérésie littéraire.

La pédagogie et la littérature catholiques n'ont pas peur, au XVII^e siècle, de se placer en Italie sous le signe d'Apollon et des Muses, et le *Parnasse* de Raphaël reste plus que jamais leur emblème. La monumentale fresque des Stanze fait régner depuis 1513 son harmonie chaste et céleste sur les Lettres italiennes et l'élégante Galatée, que le peintre et son atelier ont fait voguer au plafond du

Casino Chigi, a défini durablement le bon usage des mythes antiques pour le délassement d'une aristocratie lettrée. Plus résolument charnels, les *Amours des dieux* que peignit Annibal Carrache en 1601 au plafond de la galerie Farnèse inventent un autre mode, ironique mais voluptueux et risqué, de la présence des mythes païenne dans l'imaginaire catholique²³. Les *Poemata* du pape Urbain VIII répondent en 1624 à l'*Adone* de Marino, publié l'année précédente²⁴. Cette oscillation italienne entre une représentation châtrée et une représentation savoureuse des anciens dieux, clefs esthétiques de deux conceptions des lettres et des arts profanes, devient en France un âpre débat. Antoine Godeau se fait dès 1630 l'avocat d'une réforme littéraire sévère. Port-Royal mettra toute son autorité à soutenir une telle réforme, allant même jusqu'à faire soupçonner de laxisme moral le Parnasse chrétien des Jésuites et les délices de l'esprit vantés par le dévot Desmarets. La Vénus de Marino n'en a pas moins trouvé à Paris ses sectateurs et ses imitateurs. En 1658, La Fontaine dédiait à Nicolas Fouquet un *Adonis* qui ne sera publié qu'en 1669. Il osait écrire, dans l'*Avertissement* de 1669 :

Combien y a-t-il de gens aujourd'hui qui ferment l'entrée de leur cabinet aux divinités que j'ai coutume de célébrer ? Il n'est pas besoin que je les nomme, on sait assez que c'est l'Amour et Vénus ; ces puissances ont moins d'ennemis qu'elles n'en ont jamais eu. Nous sommes en un siècle où l'on écoute assez favorablement tout ce qui regarde cette famille²⁵.

Le poème lui-même évoque, avec des accents dont se souviendra à plusieurs reprises Racine dans *Phèdre*, ce que le grand Corneille se vante de n'avoir jamais introduit dans sa poésie, « les délices de l'amour content ». La rencontre entre la « déesse de Paphos » et le jeune et bel Adonis, narrée par La Fontaine, est un coup de foudre réciproque dont le lyrisme du poète sait suggérer les délectations partagées :

*Tout ce qui naît de doux en l'amoureux empire.
Quand d'une égale ardeur l'un pour l'autre on soupire,
Et que, de la contrainte ayant banni les lois,
On se peut assurer au silence des bois,
Jours devenus moments, moments filés de soie,
Agréables soupirs, pleurs, enfants de la joie,
Vœux, serments, et regards, transports, ravissements,
Mélange dont se fait le bonheur des amants,
Tout par ce couple heureux fut lors mis en usage²⁶.*

Le récit de la mort d'Adonis, victime à la chasse d'un sanglier monstrueux, est à La Fontaine ce que le récit de Théràmène est à Racine. Il commence par une image radieuse qui oppose indirectement le dieu du Parnasse et de la lumière à la déesse de la Volupté :

*Tel Apollon marchait quand l'énorme Python
L'obligea de quitter l'ombre de l'Hélicon²⁷.*

Et le récit s'achève par la déploration funèbre de Vénus, accompagnée d'images crépusculaires :

*Zéphire en soupira, le jour voila ses charmes,
D'un pas précipité sous les eaux il s'enfuit,
Et laissa en ces lieux une profonde nuit*²⁸.

Pour entendre, avec l'oreille exercée de Racine, le nom de Vénus dans les vers de *Phèdre*, il faut se reporter sans doute à l'*Hippolyte* d'Euripide, à la *Phèdre* de Sénèque, aux *Héroïdes* et aux *Métamorphoses* d'Ovide, mais il faut d'abord l'entendre en français dans les vers de La Fontaine, relayant dans notre langue ceux de l'*Adone* de Marino. C'est là que la déesse antique retrouve, par l'évocation littéraire, en pleine ère chrétienne, une magie séductrice d'un tout autre ordre que le « sublime » dont Boileau, traducteur de « Longin », se réclame pour justifier en France le merveilleux païen. Boileau est du côté du *Parnasse* de Raphaël. La Fontaine du côté des *Amours des dieux* d'Annibal Carrache. Emblème d'une poétique du plaisir, rivale directe d'Apollon, la Vénus de La Fontaine est un défi nonchalant à la seule poétique littéraire licite pour l'Église gallicane comme pour la cour de Rome, celle qui conjoint étroitement l'*utile* moral et le *dulce* de la détente innocente. Sous le signe chaste d'Apollon et des Muses, les Lettres profanes sont conciliables avec une solide pitié chrétienne ; elles sont menacées, si elles se placent sous le signe voluptueux de Vénus, de se poser en rivales épicuriennes de la religion du salut. La Vénus qu'invoque Phèdre avec terreur est sans doute une déesse antique à laquelle croit la reine crétoise de Racine : elle est aussi cette tentation violente et délicieuse à laquelle est exposée l'âme chrétienne, et que les poètes ont nommée tantôt de son nom de déesse, comme Marino ou La Fontaine, tantôt du nom de magiciennes de l'alcôve : Alcine chez l'Arioste, Armide chez le Tasse.

Quand Thérémène, à la première scène du premier acte, invoque pour la première fois Vénus, après le demi-aveu d'Hippolyte « fuyant [...] cette jeune Aricie », le nom de la déesse n'est encore dans sa bouche qu'une litote qui, respectant la délicatesse du jeune homme, l'encourage cependant à se dévoiler davantage :

*Vénus par votre orgueil si longtemps méprisée
Voudrait-elle à la fin justifier Thésée*²⁹ ?

Cette allusion voilée aux « délices de l'amour content » suffit néanmoins à offenser Hippolyte. Il est vrai que Thérémène, en ne cachant rien à son élève de la biographie libertine de Thésée, avait depuis longtemps froissé la pudeur du jeune homme. Il n'en persiste pas moins à jouer les Ovide ou les Arétin auprès de son pupille. Une seconde fois, pour soutenir son invitation à aimer, il nomme Vénus, déesse irrésistible pour les plus fiers héros de la Fable :

*Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule ?
Quels courages Vénus n'a-t-elle point domptés³⁰ ?*

Rompant la conversation, Hippolyte fait entendre indirectement, mais très clairement, que, s'il est capable d'aimer, son amour ne saurait relever de l'empire de Vénus. Sa répugnance à entendre le nom même de la déesse définit sa nature pudique, mais aussi, en négatif, ce qu'il faut comprendre par Vénus : l'empire de cette déesse, auquel Thésée a si complaisamment cédé, est celui de l'excès passionnel et sensuel, libéré de toute contrainte morale et même de toute décence. Mais cette liberté est aussi un esclavage : la métaphore du « domptage », que Thérémène lie lui-même au nom de Vénus, suggère cet oxymore qui porte en germe toute la poétique de la déesse dans *Phèdre*. Or c'est cet esclavage dans la volupté sans frein que la pudeur et la mesure naturelles d'Hippolyte pressentent et refusent. En ce sens, il est dans la tragédie de Racine l'antithèse parfaite d'Adonis, l'amant esclave volontaire de Vénus tel que l'ont chanté Ovide, Marino et La Fontaine. Ovide lui-même, dans son héroïde *Phaedra Hippolyto*, avait suggéré l'homologie entre le mythe de Phèdre et celui d'Adonis. Il fait dire à Phèdre, dans la lettre poétique qu'elle adresse à Hippolyte :

*Saepe sub illicibus Venerem Cinyramque creatum
Sustinuit positos quaelibet herba duos³¹.*

Mais l'Hippolyte de Racine, pas plus que celui d'Ovide, qui répond par le mutisme aux invites de Phèdre, ne veut devenir un Adonis³². Sa naturelle pudeur, sans même rien devoir chez Racine au culte d'Artémis que lui prêtait Euripide, lui a fait connaître d'instinct que débauche et dégradation morale sont synonymes. Marino, pourtant peu scrupuleux, n'avait guère voilé dans son poème la veulerie de caractère et la dépendance servile de l'amant trop sensuel de Vénus. Avant Marino, en évitant l'abjection, l'Arioste et le Tasse avaient montré dans leurs enchanteresses, Alcine et Armide, figures de Vénus, des « dompteuses » capables de transformer de jeunes « Mars » en esclaves des sens et de se transformer elles-mêmes en furies sitôt que leur proie leur échappait. Toute l'emblématique chrétienne depuis le XVI^e siècle affirmait cette réversibilité de la débauche et de la déchéance, avec une insistance parénétique dont le Thérémène de Racine, avocat, comme son CEnone, des plaisirs de Vénus prend le contre-pied. Il faut cependant attendre l'entrée en scène de Phèdre pour « connaître » vraiment Vénus et « toutes ses fureurs ».

Lorsque au premier acte, scène III, CEnone multiplie les instances pour acculer la reine à formuler enfin le secret de son tourment, Phèdre prélude à son aveu par cette invocation (v. 249) :

Ô haine de Vénus ! Ô fatale colère...

Hippolyte, même « amoureux », tel que l'a fait Racine, se tient farouchement à l'écart de l'empire funeste de Vénus. Phèdre est au centre de cet empire : le nom

de Vénus, accompagné du nom de ses plus célèbres victimes féminines, sa mère Pasiphaé, sa sœur Ariane, est dans sa bouche le principe d'un monde vibratoire où l'évocation des voluptés les plus déchirantes se conjugue avec celle des tourments les plus cruels.

Par cette concentration oxymorique, la Phèdre de Racine se dissocie de la Vénus de Marino ou de La Fontaine. Dès ses premiers pas sur la scène, elle profère, dans une sorte de raccourci lacérant, l'expérience amoureuse parcourue par la déesse de l'*Adone* dans la succession et le ralenti narratifs propres à l'épopée et à l'idylle. La déesse du mythe d'Adonis pouvait connaître, mais tour à tour, les bonheurs promis par la beauté, l'extase du bonheur obtenu et la cruauté soudaine de la privation et du deuil. Tous ces moments « filés de soie » brusquement déchirés se condensent en une seule émotion suspendue, avec divers degrés d'intensité, dans le cœur et dans la parole enfiévrée de Phèdre. Elle est à la fois dans l'extase et dans la terreur. Le nom de Vénus résume et confond l'une et l'autre. S'il y a une « lucidité » de Phèdre, c'est dans ce regard proprement médusé qui lui fait voir et connaître en un même instant toujours répété tout ce que suppose le nom de la déesse : ses « traits » délicieux et leur envers atroce. Phèdre est une mortelle. Vénus est à la fois son mythe personnel et un universel immoral de l'imaginaire alliant amour, plaisirs, souffrance et mort.

Cette immobilité et cette condensation, dans l'appétit impatient et puni avant d'être satisfait, conviennent exactement au temps de la tragédie antique, où tout est donné d'avance. Ils résument admirablement les pouvoirs du mythe. Aussi bien Phèdre, faible femme, est-elle enveloppée, comme Laocoon dans les anneaux du serpent, par les replis d'un vaste réseau mythique, dont elle est le point de convergence et d'arrivée, et dont elle exprime les récurrences et le sens secret. Tous ces mythes sont en effet autant de variations autour d'un même récit dont la fin fatale est bien connue et dont elle ne peut que réactualiser à son tour l'inévitable séquence. Sitôt que, malgré elle, son amour est proféré, cette nécessité longtemps contenue se déclenche et Phèdre assiste à son propre désastre, dont elle connaissait déjà le goût âpre et funèbre. Si Phèdre est prisonnière de cette pelote de récits, Vénus en détient le fil. Elle est l'origine d'un cycle dont Phèdre est l'ultime exemple, mais où elle a été précédée par la déesse elle-même, veuve éternelle d'Adonis, et par une procession de mortelles qui sont familières à Phèdre, puisque de sa famille : toutes ont joué avant elle les figures obligées d'un *Embarquement pour Cythère* qui est d'un même mouvement une *Descente aux Enfers*.

La filiation entre le nom de la déesse et les mythes de l'amour déçu, dont la mémoire de Phèdre est hantée, n'est révélée que très difficilement par elle, presque aussi difficilement que son amour et son objet. Ces mythes eux-mêmes ne sont jamais racontés par Phèdre, pas plus que Vénus n'est décrite par elle. Ces mythes sont évoqués allusivement, comme autant d'énigmes dont la clef est son secret. Ces récits retenus se réduisent donc à des éclats très partiels, éclairs échappés d'une incandescence intérieure que seul le silence entrecoupé peut laisser entrevoir :

*Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je pérís la dernière et la plus misérable*³³.

Même entrevu et entrecoupé, ce féroce savoir mythique (qui fait de Phèdre un personnage éminemment littéraire, une corne d'abondance d'exemples, de récits, de maximes, de citations, toute une tradition millénaire) se confond avec son supplice : c'est ce qui l'identifie à la poésie tragique même, à sa sublimité, à son sillage de terreur et de pitié. Ses ancêtres et ses dieux font d'elle à la fois une légende et la conscience de cette légende, instruite depuis toujours par celle-ci. Elle est à la hauteur de l'une et l'autre condition. Elle sait monter jusqu'à la grandeur de l'une et descendre jusqu'à l'abjection de l'autre. C'est un incessant changement de registre qu'il est difficile de ne pas rapprocher du fragment de Pascal sur « la misère de grand seigneur » de l'homme. Elle sait parler, nous l'avons entendue, le langage des dieux, ancêtres ou persécuteurs, qui font d'elle une reine et une héroïne d'avance vaincue. Elle sait aussi formuler les mêmes oxymores en mots propres et simples de la mortelle qui se connaît :

*[...] De l'amour
J'ai toutes les fureurs*³⁴...

Ces décrochages du grand style, orné, métaphorique, métonymique, mythique, au style direct de l'expérience humaine la plus désarmée donnent la mesure d'une âme. Ils ont pour effet de relativiser un peu plus, pour le spectateur, par un effet d'ironie implicite, la vérité de la Fable païenne. Même si, païenne, Phèdre croit en Vénus, même si cette croyance la définit et constitue son personnage, elle sait aussi faire voir, comme par inadvertance, la vérité toute nue sous le mythe de Vénus : « les fureurs de l'amour ». Ces traductions d'un langage à l'autre, d'un degré de style à un autre, sont un trait structurel de la parole prêtée par Racine à Phèdre. Elle peut, dans son aveu à Cénone, narrer en style simple les circonstances de son *innamoramento*, la naissance de son désir pour la beauté d'Hippolyte. Elle peut aussi en nommant la déesse de la volupté tout résumer en deux traits magnifiants et sublimes :

Je reconnus Vénus et ses traits redoutables...

*C'est Vénus tout entière à sa proie attachée*³⁵...

Le langage des dieux, dans le rôle de Phèdre, n'est donc pas seulement un ornement poétique, un attribut du grand style tragique. Démenti par le style simple dont use aussi par accès la reine crétoise, il est l'envers somptueux d'un langage pénétré d'ironie dont la rêche vérité est le revers. Mais cette ironie n'est perceptible que de loin, pour l'oreille du spectateur qui peut rapprocher et confronter ces deux registres complémentaires, quoiqu'ils le soient pour lui seul. Cette « vision binoculaire », qui réduit les « dieux » aux illusions de la passion et

de l'amour-propre, ne nuit nullement à l'empathie que ces mêmes figures divines rendent possible, pour le spectateur, avec le tourment qui ravage la reine Phèdre, et qui en font, personnage tragique par excellence, un objet de terreur et de pitié. C'est ce va-et-vient entre sublime et ironie qui est le ressort de la poésie racinienne ; il la préserve de deux écueils : le comique (à plus forte raison la « démystification » par la psychanalyse ou la théologie) et le pathétique grandiloquent. La poésie racinienne fait partager la vérité humaine sans l'avilir. C'est sa « tristesse majestueuse ». Si le « sublime », selon « Longin » traduit par Boileau en 1674, est « la résonance d'une grande âme », les éclairs que fait jaillir Phèdre en entrechoquant « amour » et « Vénus » répondent malgré tout à cette trempe supérieure.

Le contraste est vif entre la Vénus de Phèdre et celle que nommait par deux fois Théràmène, au premier acte, scène première. Vénus, pour le gouverneur d'Hippolyte, était tout uniment une figure du plaisir physique, d'un amour gaillard, un peu comme elle était, pour le Boileau de l'*Art poétique*, la figure d'une beauté de convention. Seule l'horreur chaste manifestée par Hippolyte à l'écoute de ce nom en révélait la profondeur et la menace.

La tension entre le sens de Théràmène et le sens d'Hippolyte faisait surgir une subtile ironie tragique, mais nul sublime. Dès que Phèdre entre en scène, elle prend sur elle et pour elle toute cette tension. Entre sa Vénus chargée de terreur et son amour brûlant et interdit, entre ses deux langages, la contradiction involontaire devient haletante. Aussi Racine lui accorde-t-il le privilège d'être seule désormais à nommer Vénus. Aucun autre personnage ne le lui dispute. Ni Hippolyte, ni Aricie, ni Thésée, ni, à plus forte raison, Théràmène quand il réapparaît. C'enone n'ose jamais le prononcer devant sa maîtresse, même en écho.

Si rare, si redoutable est cependant ce nom divin que Phèdre elle-même ne l'énonce qu'en privé, dans son monologue, ou bien dans son dialogue, en réalité encore monologue, avec C'enone. Quand vient l'heure de l'aveu à Hippolyte, ce nom ne sort pas de sa bouche. Miroir divin de l'amour cruel, Vénus serait en effet Méduse pour le chaste Hippolyte. Les spectateurs le savent, car lorsque Théràmène a prononcé ce nom devant le jeune héros, celui-ci lui a immédiatement imposé silence (v. 66) :

Ami, qu'oses-tu dire ?

Encore Théràmène ne citait-il Vénus qu'avec un demi-sourire. Phèdre charge ce nom de terreur. Aussi, face à face avec Hippolyte, devinant par une intuition très féminine de la pudeur propre à l'homme qu'elle aime, Phèdre se garde d'énoncer des syllabes qui, d'un trait, alerteraient son interlocuteur. Elle préfère se mettre en avant elle-même, sous son propre nom :

*Eh ! bien, connais-donc Phèdre et toute sa fureur*³⁶.

Mais elle sait encore se servir d'un autre voile. Elle dissimule la déesse dans la multiplicité indistincte des dieux :

*Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang*³⁷.

C'est le plus parfait euphémisme de la littérature. Tous les dieux pour cacher Vénus comme on dit les « derniers outrages » pour éviter de nommer le viol. Le respect religieux de Phèdre envers la pudeur d'Hippolyte est peut-être ce qu'il y a de plus paradoxal dans cette scène un peu trop facilement réputée pour sa violence sexuelle. L'art de Racine – comme Phèdre elle-même – est capable d'introduire cette rigoureuse retenue au sein du pire désordre.

Ce refus de prononcer le nom de la déesse Vénus devant l'homme dont elle a fait son dieu donne à entendre que ce nom a le même sens pour Phèdre et pour Hippolyte. Cette complicité sur un mot tu, mais dont l'absence contient le véritable enjeu de toute la pièce, est la seule dont soient capables la belle-mère et le beau-fils. La réticence de Phèdre, dans l'élan même qui pourtant devrait faire d'elle une Vénus volant au-devant de son Adonis, la porte à d'étranges maladresses. Elle se laisse aller au tutoiement, signe d'intimité prématurée qui se renverse en défi altier, en geste d'éloignement irréconciliable :

*Il suffit de tes yeux pour t'en persuader
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder*³⁸.

La femme possédée de désir s'est d'autant plus dévoilée qu'en se dévoilant elle a tenu à voiler Vénus. Le jeune homme n'aura donc vu en Phèdre qu'une amante suppliante, et non « Vénus tout entière à sa proie attachée ». Phèdre aura beau dire, à la scène III du troisième acte (v. 766) :

De l'austère pudeur les bornes sont passées.

En réalité, elle a épargné à Hippolyte le pire : l'épiphanie de Vénus. Contrairement à ce qu'elle va prétendre à la scène suivante (« Ton nom semble offenser ses superbes oreilles »), elle ne s'est pas dressée devant lui avec l'effrayante déesse nue, mais en s'interposant dans ses voiles entre la déesse et lui. Phèdre trop pudique et trop hardie à la fois laisse son « dieu » Hippolyte de marbre. Il suffit de mettre en parallèle cette scène et celles qui, chez Marino et La Fontaine, nous montrent Vénus ensorcelant Adonis pour comprendre que nous sommes chez Racine au bord, mais au bord seulement, des vrais abîmes littéraires de la volupté.

Dès qu'elle se retrouve seule, à la scène V du deuxième acte, Phèdre prononce de nouveau le nom de Vénus. Elle s'adresse nommément à sa déesse, comme elle vient de s'adresser, sans la mentionner, à son Hippolyte. Contre tout espoir, elle en vient à solliciter de Vénus le même châtiment pour Hippolyte que celui dont elle se veut accablée par la déesse. Son vœu sera exaucé, autrement qu'elle ne l'attend, lorsque l'amour d'Hippolyte pour Aricie lui sera révélé. Cette prière à Vénus est la traduction en grand style véhément de l'invite hâtive qu'elle avait faite, à la première scène du premier acte (vv. 363-364), à l'adresse d'Œnone :

*Hé bien ! à tes conseils je me laisse entraîner.
Vivons, si vers la vie on peut me ramener.*

Mais c'est d'une tout autre voix, accordée à la puissance divine qu'elle attribue à sa persécutrice, qu'elle profère maintenant sa prière :

*Ô toi, qui vois la honte où je suis descendue,
Implacable Vénus, suis-je assez confondue ?
Ton triomphe est parfait : tous tes traits ont porté.
Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,
Attaque un ennemi qui te sois plus rebelle.
Hippolyte te fuit, et bravant ton courroux,
Jamais à tes autels n'a fléchi les genoux.
Ton nom semble offenser ses superbes oreilles.
Déesse, venge-toi : nos causes sont pareilles.
Qu'il aime³⁹...*

A ce moment, Phèdre fait entrer le spectateur dans les jeux de miroirs trompeurs de la religion païenne, dont Racine fait autant d'ornements sublimes et ironiques de sa poésie morale. Comme la poésie, et comme le paganisme, Phèdre « croyante » accorde à sa propre parole un pouvoir magique, mais c'est une magie aussi dangereuse que sa passion. La violence mélodieuse de sa prière, dirigée sur Hippolyte, manifeste mieux que toute description l'essence démoniaque de la « divinité » sorcière à laquelle cette vaine supplique est adressée.

Lorsque Phèdre évoquera de nouveau la déesse beaucoup plus tard, à la scène VI du quatrième acte, ce sera cette fois encore par prétérition, quoiqu'elle le fasse en présence de la seule CEnone. Mais elle oublie cette présence négligeable et elle s' imagine alors, plus solitaire que jamais, en présence de son père, Minos, qu'elle se représente aux Enfers, siégeant au tribunal des ombres. C'est à Minos, l'époux bafoué de Pasiphaé, sa mère, qu'elle dit :

*Pardonne ! Un dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.
Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit⁴⁰.*

Vénus n'est plus qu'un « dieu cruel », dont le nom même ne peut être prononcé devant Minos sans l'offenser. Quant à la « vengeance » dont il est une fois de plus question ici, c'est un secret de famille noble dont il n'est pas nécessaire de rappeler les détails entre une fille et un père. Cela ne serait pas non plus décent. Mais quel est ce secret dont Phèdre ne peut parler qu'à mots couverts ? Racine a pourvu ce personnage dévoré de feux d'une pudeur encore plus « précieuse » que celle du pudique Hippolyte lui-même.

Désormais, il ne sera plus question de Vénus dans *Phèdre*, sauf sous la forme

impersonnelle du « ciel », qui confond la déesse dans la puissance générique du divin. Au quatrième acte, scène VI, deux fois, Phèdre parle du « ciel ». D'abord pour expliquer le bonheur amoureux d'Hippolyte et Aricie, réponse d'une ironie humiliante à la prière-incantation qu'elle avait adressée à Vénus au cours de la scène VI du troisième acte (v. 1238) :

Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence.

Ensuite pour évoquer le fond divin, le peuple de dieux et de héros qui forme le théâtre imaginaire de son martyre (v. 1276) :

Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.

Ce « ciel » sans visage, grondant, étranger et familier, contient cependant Vénus. On y retrouve fugitivement sa présence et ses pouvoirs propres dans un des alexandrins de l'aveu final de la reine, en présence de Thésée (v. 1625) :

Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste,

vers qui reprend, en une variation plus brève, les deux alexandrins (1325-1326) qui servaient de péroration au congédiement chargé de malédiction adressé à Cèneone, misérable conseillère d'amour :

*Détestables flatteurs, présents le plus funeste
Que puisse faire aux rois la colère céleste.*

Ce que l'on pourrait nommer l'instabilité théologique de Phèdre, exemplaire de la religion païenne, est rendu très sensible au spectateur par cette alternance de systole et de diastole du divin, tantôt individualisé, tantôt diffus dans une transcendance anonyme, tantôt chargé de passions trop humaines, tantôt crédité d'une impartialité justicière ainsi que l'atteste une exclamation de Phèdre au troisième acte, scène II (v. 839) :

Juste ciel ! Qu'ai-je fait aujourd'hui ?

Le Soleil et Apollon

Un autre dieu apparaît dans la langue privée de Phèdre : le Soleil, l'*Hélios* des Grecs. Pour nous, et pour les spectateurs de Racine, ce nom se confond avec celui de Phœbus-Apollon. Mais dans le panthéon d'Homère et des Grecs, qui reste celui d'Ovide, Hélios et Apollon étaient des divinités distinctes, pourvues de mythes différents. Apollon, dieu de la lumière et de la musique, est l'un des douze dieux de l'Olympe. Hélios, divinité secondaire, est réduit à une fonction mécanique : c'est lui qui est chargé de diriger le char solaire dans sa course

régulière et quotidienne. De là-haut, il voit tout. C'est un œil ouvert auquel rien de visible n'échappe. Phèdre est petite-fille de ce Soleil et, pour qu'il n'y ait nulle équivoque, pas une seule fois le nom d'Apollon n'est prononcé dans la tragédie de Racine. Cette fidélité philologique de Racine à la religion des anciens Grecs et aux textes littéraires, notamment homériques et tragiques, qui en témoignent, ne veut pas dire qu'il ignorait le syncrétisme ultérieur qui a confondu le dieu de la lumière avec le Titan solaire. Les dieux païens ne sont pas des concepts théologiques, mais des formes aux contours flous qui se superposent ou se confondent, dans une instabilité métamorphique de même essence que l'imaginaire humain et ses postulations contradictoires. Bien que les invocations de Phèdre s'adressent toujours et exclusivement au Soleil-Hélios, les modulations des mots « lumière » et « jour » dans son langage suggèrent qu'elle adore tantôt son ancêtre charnel, le Titan qui conduit le char du soleil visible, tantôt le dieu radieux qui régit, outre la mécanique céleste, l'harmonie musicale et invisible du monde, le dieu du Parnasse qui règne sur les arts avec les chastes Muses.

Ce glissement presque imperceptible et involontaire d'un dieu à un autre est d'autant plus facile à admettre, sinon à percevoir clairement, pour le spectateur ou le lecteur non philologue que dans les textes latins les plus familiers au XVII^e siècle, notamment les *Métamorphoses* d'Ovide, le nom du Soleil-Hélios et celui d'Apollon ont un synonyme commun, qui leur sert de trait d'union et qui travaille à confondre les deux entités divines : Phoibos-Phœbus. Chez Ovide, dans le récit des malheurs de Phaéton⁴¹, le Soleil est aussi nommé Phœbus. En revanche, dans le récit de Niobé et des Niobides⁴², Apollon reçoit le nom de Phœbus et Diane celui de Phœbé. Chez Sénèque, dans sa *Phaëdra*, le Soleil est identifié à Phœbus⁴³, bien que Phœbus soit un peu plus loin identifié par le chœur à Apollon, très reconnaissable sous les traits du berger d'Admète⁴⁴. Le personnage divin qui est au centre du mythe d'Hélios et celui qui est au centre du mythe d'Apollon tendent déjà à se superposer, et les deux degrés de lumière dont ils sont l'indice sont prêts à se confondre.

Pas plus que le nom d'Apollon, le nom de Phœbus ne fait partie du vocabulaire de Phèdre. L'oscillation d'un dieu à l'autre, d'une lumière à l'autre, quoique suggérée par des moyens très délicats et indirects, se produit sous le seul nom du Soleil, et elle est intérieure à la sensibilité religieuse et passionnelle de Phèdre. Elle entre dans la vue générale des dieux que donne la tragédie, nuées imaginaires obscurcissant la conscience païenne et lui interdisant toute perception claire de la différence d'ordre entre le divin et l'humain, le charnel et le spirituel. Sous-entendu, Apollon jamais nommé n'en est pas moins présent dans Phèdre, voilé sous le nom du Soleil, ancêtre de Phèdre, ou bien projeté par la reine crétoise dans l'image qu'elle se fait du bel et lumineux Hippolyte. Le silence sur le nom d'Apollon, loin d'abolir ce dieu, lui accorde une forte présence latente dans la tragédie, faisant sourdement contrepoids à l'évidence voyante de Vénus.

Si le mythe d'Hélios et de sa descendance est violemment charnel, celui d'Apollon, dieu de l'harmonie poétique et musicale, est parsemé de deuils amoureux. Le beau dieu a détruit involontairement les êtres, hommes ou femmes,

qu'il a aimés. Cyparissus, Daphné, Clytie, Hyacinthe ont été fauchés parce qu'ils lui avaient plu. C'est le sujet du dernier tableau de Nicolas Poussin, inachevé. Privé du bonheur sensible, le dieu savait du moins en retrouver l'essence spirituelle sur les sommets du mont Parnasse en compagnie des Muses.

Ces malheurs en amour et cette royauté harmonique sur le Parnasse avaient fait d'Apollon l'inspirateur et l'emblème suprême de la poésie « modérée chrétiennement » des humanistes et des Jésuites. Si l'*Adone* de Marino avait fait un tel scandale dans l'Europe du XVII^e siècle, c'est que ce poème rompait avec le contrat tacite qui, sous le signe platonique d'Apollon, accordait les « lettres humaines » à la foi chrétienne. Marino rompait ce contrat en faisant de la Vénus épicurienne la clef musicale de la poésie et des arts. La Phèdre de Racine, déchirée entre Vénus et un Soleil qui lui tient lieu d'Apollon, est au cœur d'une symbolique en réalité très « moderne », dont l'enjeu n'est rien de moins que le plaisir artistique et littéraire dans l'ère chrétienne, sa licéité ou son illicéité, selon qu'il penche vers Épicure ou vers Platon.

Hélios, dieu inférieur et voyeur, est le père de la race de Phèdre et de ses malheurs. C'est lui qui avait dénoncé à Vulcain l'adultère de Vénus et de Mars, poussant le dieu forgeron à prendre les dieux à témoin des ébats des deux amants. C'est ce dieu mouchard qui a déclenché sur sa propre race la vengeance en cascade de la déesse humiliée. Mais Phèdre, bien qu'elle fasse allusion à ce mythe, se garde de jamais le raconter. Elle est encore plus portée à taire cette scène de volupté et de voyeurisme que ne l'est Hippolyte à faire silence sur les aventures licencieuses de son père Thésée. La Phèdre de Racine idéalise Hélios avec autant de soin qu'Hippolyte en met à idéaliser son soudard de père, Thésée, et ses coucheries. Cette singulière ressemblance entre la fille de Minos et son « fier ennemi », l'un et l'autre d'une pudeur à toute épreuve, naturelle chez Hyppolite, voulue chez Phèdre, éclate dans la symétrie entre la première scène de la pièce (où Théràmène cherche en vain à « persuader d'amour » Hippolyte, pourtant déjà amoureux) et la scène VI du quatrième acte (vv. 1304-1306), où CEnone invoque l'exemple des amours des dieux pour inviter Phèdre à suivre cet exemple venu de haut :

*Les dieux même, les Dieux de l'Olympe habitants,
Qui d'un bruit si terrible épouvantent les crimes,
Ont brûlé quelquefois d'ardeurs illégitimes.*

À cette invitation (inévitabile et même charitable au point où en est arrivée Phèdre), celle-ci répond avec une indignation qui dépasse de très loin en violence la révolte d'Hippolyte, à la première scène, contre les conseils amicaux, mais libertins, de Théràmène (v. 1307) :

Qu'entends-je ? Quels conseils ose-t-on me donner ?

CEnone va payer de sa vie cette invite tentatrice à imiter les dieux. La conscience de Phèdre, toute brûlante que soit sa propre passion amoureuse, ne

veut pas être effleurée en parole par la moindre allusion voluptueuse. De même se tait-elle sur l'adultère de Vénus et de Mars, qui est cependant l'origine mythique de ses propres penchants. Oxymore vivant, Phèdre est à la fois suprêmement puritaine et impudique. L'Hélios dont elle veut se réclamer n'est pas le Titan aux nombreuses amours, dénonciateur de celles des autres, mais une divinité apollinienne. Le voyeurisme de son aïeul est devenu pour elle l'œil toujours ouvert de la conscience pure. La lumière toute physique du Soleil, dont il est l'agent visible sur la voûte céleste, est devenue pour elle « jour » transcendant et harmonique, dont son propre crime troublerait la divine « pureté ». Il y a de la « pharisienne » dans Phèdre, dans l'orgueil avec lequel elle tient à se réclamer d'un ancêtre idéalisé, indemne des bassesses d'Hélios, mais « noble », « brillant », « sacré », digne d'un hymne à Apollon. On est fondé à se demander si son amour pour Hippolyte, qu'elle voit sous les traits d'un jeune dieu lumineux, ne s'adresse pas à la forme humaine revêtue dans la religion antique par Apollon Phœbus. Le culte impudique qu'elle voue à son beau-fils s'adresse d'abord à la « fierté » pudique du jeune héros, miroir de celle qu'elle s'attribue à elle-même et à son ancêtre solaire, et que seule « souillerait », en elle et en sa famille hautaine, l'acharnement vengeur de Vénus. Quand Thésée lui révèle l'amour d'Hippolyte pour Aricie, la jalousie la torture, mais aussi la déception de découvrir une faiblesse humaine dans l'idole de marbre qu'elle s'est forgée. Plutôt qu'à Hélios, c'est à Apollon que renvoie sa propre passion par définition impossible : le beau dieu, lui aussi, avait été entraîné vers Daphné dans la mesure même où celle-ci le fuyait.

Le roman mythique que se raconte Phèdre, ses substitutions tacites et ses identifications implicites symbolisent avec une implacable ironie morale les replis d'une âme qui refuse de se connaître. Elle est le jouet des fantasmes de ses passions : orgueil gentilice, soif de volupté, tout en se représentant à elle-même sous l'aspect intransigeant d'une noble postulante de la lumière et de la pureté. Le refus de dire vrai compte autant chez Phèdre que les aveux explicites.

C'est avant tout le cas pour le mythe d'Hélios, que pourtant toutes ses accusations contre Vénus, toutes ses plaintes sur son sort, celui de sa mère et de sa sœur, supposent, mais qu'elle traite en secret de famille inviolablement gardé et voilé. Quelle différence avec la Phèdre antique, celle de Sénèque ! Celle-ci, dans son latin bravant l'honnêteté, évoquait directement la « scène primitive » :

*Stirpem perosa Solis invisi Venus
per nos catenas vindicat Martis sui
suasque, probbris omne Phoebeum genus
onerat nefandis : nulla Minois levi
defuncta amore est, jungitur semper negas⁴⁵.*

Ce que la décence et la pudeur jalousement affichées par la reine racinienne tiennent à cacher, Ovide le narre et le décrit, après Homère (*Odyssee*, chant VII, 266-367), avec encore plus de licencieuse franchise que Sénèque. Racine peut supposer que son spectateur a ce récit fameux des *Métamorphoses* présent à la

mémoire. Selon Ovide (mais aussi selon le La Fontaine du *Songe de Vaux*)⁴⁶, Vulcain, furieux de jalousie après la dénonciation du Soleil, avait réussi à surprendre et immobiliser dans un filet le couple de Vénus et Mars, surpris en flagrant délit. Convoqués par Vulcain pour attester l'adultère, les dieux avaient éclaté à ce spectacle de leur rire inextinguible, humiliant mortellement les deux amants captifs. De là, la haine inexpiable que Vénus porte au Soleil et à sa descendance. La mère de Phèdre, Pasiphaé, était fille d'Hélios et d'une mortelle, Persa. Elle avait épousé Minos, roi de Crète. Elle fut la première à payer pour le « crime » du Soleil. Vénus lui inspira un désir monstrueux pour un taureau, dont elle enfanta le Minotaure, demi-frère de Phèdre. Deux divinités fort charnelles sont donc les protagonistes du roman familial dont Phèdre se veut et se croit l'héritière : le Soleil et Vénus. L'un et l'autre continuent à se combattre à travers elle, et si Phèdre est une « possédée » de Vénus, c'est bien le prix qu'elle doit payer puisqu'elle tient tant à être, avec un orgueil tout cornélien, la petite-fille du dieu Soleil. Mais elle nie cette équivalence charnelle entre les deux adversaires. Elle veut que son Soleil soit un sublime Apollon. Elle le veut patron de cette pureté intransigeante qu'elle adore en Hippolyte et qui, inhérente à son propre être, si on l'en croit, combat la « flamme si noire » dont Vénus seule l'a infectée. Les contradictions enfantines et les ruses intérieures de cette âme fière et compliquée trouvent des complices somptueux dans les mythes, les masques, les symboles de la religion antique, leur fixité et leurs ambiguïtés effrayantes.

La rhétorique de la lumière et du dieu Soleil dans le rôle de Phèdre obéit à des oscillations pseudo-théologiques qui nous introduisent au cœur d'une âme trompée, tourmentée, happée vers le bas quand elle ne rêve que de haut. Les premiers mots de Phèdre entrant en scène, à la scène III de l'acte premier, énonçaient avec une simplicité royale sa condition de fille de la Nuit se rêvant fille de la Lumière, de prisonnière de la Caverne et de son feu, mais croyant trouver le vrai jour (v. 155) :

Mes yeux sont éblouis du jour que je revois.

Du jour, Phèdre passe bientôt au Soleil lui-même, mais cette fois dans un grand style hymnique somptueusement orné de figures – apostrophe, synonymie, périphrase, oxymore (vv. 169-172) :

*Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère sait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.*

C'est la première occurrence dans la tragédie, et le plus grossi pour que le spectateur s'y accoutume, du double registre de Phèdre. Elle parle tantôt prose, tantôt poésie ; tantôt récitatif, tantôt *aria*. Le passage du jour au Soleil est aussi une assomption stylistique et morale de la lumière sensible à la lumière divine, du relatif à l'absolu. Malheureusement, la prière de Phèdre est moins un acte

d'adoration du Soleil des esprits d'Augustin qu'un accès d'orgueil : pour se grandir et grandir sa race, elle prête à Hélios les attributs d'Apollon, et son chant est d'abord une illusion généalogique.

Tout ce qu'elle avoue des origines mythiques de son malheur ne remonte pas au-delà de Pasiphaé. Une des litotes les plus prodigieuses de ce rôle, qui en comporte beaucoup, est dans le vers :

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

Dans le langage de Phèdre, le sang du Soleil et le sien ne sauraient être que « gloire », même si la « vengeance » jamais expliquée de Vénus l'a incendié de « flamme » et souillé de « noirceur ». Ce jeu d'images est la seule ressource dont Phèdre dispose pour faire tenir ensemble les deux termes de l'antithèse que son imagination a construite : d'un côté un Soleil apollinien, « sacré », son ancêtre, de l'autre une Vénus féroce qui saccage la noble descendance de ce dieu de pureté.

À la fin du quatrième acte, à la scène VI, au comble du désordre passionnel, Phèdre s'adresse une dernière fois au Soleil avec les accents d'une prêtresse d'Apollon chantant un hymne homérique (vv. 1273-1276) :

*Misérable ! Et je vis et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue !
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.*

On reconnaît sans doute Hélios et son œil à quoi rien n'échappe. Mais l'orgueil vertigineux de l'aristocratique Phèdre transfigure cette fois le Titan en Jupiter et l'installe au centre des douze dieux de l'Olympe. Rarement la plasticité des dieux païens imaginaires, modelés à leur gré par les passions humaines, aura été démontrée avec autant d'ironie et d'économie. Il se trouve que l'ironie tragique est réversible : « le père et le maître des dieux » dans la langue de Phèdre est aussi une divination involontaire et aveugle du vrai Dieu.

Que reste-t-il dans la dernière scène au cinquième acte (vv. 1643-1644) de cet arbre généalogique cosmique ?

*Et la mort à mes yeux déroband la clarté
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.*

Clarté, jour, et mort qui descend comme une nuit, voilà tout ce qui reste, presque en prose, comme à l'entrée en scène de Phèdre, de la poésie (pour le spectateur) et de la religion (pour Phèdre) de la violente reine crétoise. À l'instant suprême, Phèdre est dégrisée de la Fable. Après sa confession publique, elle est enfin vraiment sortie de la caverne. Une paix sans phrases éteint le tumulte de ses dieux.

Outre Vénus et le Soleil, une troisième divinité, moins visiblement, a sa place dans *Phèdre* : Artémis-Diane-Séléné, sœur jumelle d'Apollon, divinité vierge et chasseresse. La meurtrière d'Actéon est à beaucoup d'égards, dans la Fable païenne, le double inversé de Vénus, la violence cachée dans la pudeur par opposition à la violence cachée dans la volupté.

A-t-on le droit de la faire figurer parmi les dieux de la tragédie ? Pas plus qu'Apollon, elle n'apparaît, à une occurrence près, dans le texte. Pourquoi en parler néanmoins ? Parce que les silences, les prétéritons, chez Racine, comptent autant et plus que les paroles. Chez Euripide, que Racine déclare avoir suivi, Hippolyte est un dévot d'Artémis. Il mène le genre de vie rituelle qui convient à sa déesse : il est farouchement vierge et il chasse « sur les pentes de monts neigeux ». Le heurt entre Hippolyte et Phèdre, chez le dramaturge grec, est le heurt entre deux dévotions, l'une brûlante pour Vénus, celle de Phèdre, l'autre glaciale et chaste pour Diane, injurieuse pour Vénus, celle d'Hippolyte. Racine a fait de Phèdre, après Sénèque, non une dévote, mais une victime de Vénus. Mais il n'a pas suivi ses deux prédécesseurs antiques, qui font d'Hippolyte un fidèle de Diane, étranger par là même et hostile à toutes les femmes. Hippolyte, dans sa propre tragédie, ne s'explique plus par la religion antique, mais par les traits tout humains de son caractère et de sa sensibilité. Son amour de la chasse, sa fierté et sa pudeur virginales accompagnent son extrême jeunesse, et, s'il faut les expliquer, on doit se tourner plutôt du côté du père : Hippolyte trouve en Thésée un modèle et un repoussoir. Dans la première scène de la pièce, Racine s'emploie à faire connaître au spectateur l'admiration idéalisante que le jeune homme porte à ce père légendaire, dont les exploits héroïques font d'abord honte à sa jeunesse sans gloire. Il les narre avec une sorte de généreuse jalousie.

Cette idéalisation de Thésée par son fils est telle qu'elle fait refuser à celui-ci de regarder en face l'autre visage de son père, qui le froisse profondément : un cynique tombeur de femmes, le premier Don Juan occidental. Le sentiment qui a formé Hippolyte est donc bien la honte, l'*aidôs* dont parle Euripide, mais que Racine lui fait éprouver, non seulement vis-à-vis de Phèdre, mais aussi à l'égard des exploits érotiques de son père. Dans ce moule se sont coulées la dignité et la mesure de ses sentiments.

Selon la logique purement morale inventée par Racine, il n'est pas surprenant que ce fils à la fois ébloui par les exploits de son père et secrètement honteux de ses faiblesses amoureuses se soit épris de la prisonnière et victime de Thésée, Aricie. Celle-ci, au surplus, a été condamnée à la virginité par Thésée. C'est bien la seule jeune femme que les robustes appétits charnels du roi d'Athènes aient aussi jalousement épargnée. Ainsi l'amour d'Hippolyte pour Aricie est un double défi à Thésée, à sa loi, à ses mœurs. Cet amour naissant est illuminé par une chaste retenue que les frasques paternelles méprisent, que l'interdit paternel garantit, mais qu'Hippolyte revendique comme sa propre part.

Un alexandrin, peut-être le plus transparent de la poésie française, peut servir

de devise à Hippolyte :

*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur*⁴⁷.

Il suffit à faire du jeune homme un héros apollinien, dont la beauté physique et morale s'apparente à la plus célèbre statue de l'histoire de l'art occidental. Propriété du futur pape Jules II, qui l'installa, une fois élu pontife, dans le jardin du Belvédère⁴⁸, cette représentation antique d'Apollon vainqueur du serpent Python fut l'objet d'une véritable idolâtrie de la part de Winckelmann, qui en fit une enthousiaste description en prose dans son *Histoire de l'art des Anciens*. C'est avec un lyrisme comparable, sans toutefois diviniser le héros, qu'Aricie voit et décrit la splendeur morale d'Hippolyte :

*J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée,
Présents dont la nature a voulu l'honorer,
Qu'il méprise lui-même et qu'il semble ignorer.
J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses,
Les vertus de son père et non point les faiblesses.
J'aime, je l'avouerai, cet orgueil généreux
Qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux*⁴⁹.

Cette description d'œuvre d'art vivante est redoublée, presque trait pour trait, quelques scènes plus tard, par l'autre portrait, cette fois divinisant, que Phèdre fait d'Hippolyte en présence de son modèle :

*Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos Dieux et tel que je vous vois.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage*⁵⁰...

L'analogie, mais aussi les subtiles différences entre les deux versions qu'en donnent les rivales, confère un extraordinaire relief à l'image d'Hippolyte, le seul « dieu », tout humain pourtant, qui surgisse avec un tel luxe d'évidence visuelle dans la tragédie, figure idéale de la beauté et de la noblesse viriles aussi bien pour la possessive Phèdre que pour la « timide » Aricie. Pourtant, à l'inverse de la fable de Daphné, c'est Hippolyte qui a « fui », non seulement devant Phèdre, mais longtemps aussi devant Aricie, laquelle avoue à Ismène, à la scène 1^{re} du deuxième acte, avoir rêvé de « faire fléchir », d'« entraîner » l'homme trop réservé dont elle est amoureuse.

Cette inversion des rôles souligne encore la réserve pudique qui est le trait caractéristique d'Hippolyte et qui donne forme et grâce à son amour enfin déclaré pour Aricie. Entre eux, point de passion, mais une attraction réciproque, une harmonie naturelle. Leur couple est « apollinien » non seulement parce qu'il n'est pas sensuel, mais encore parce qu'un jeu de reflets projette sur elle comme

sur lui une lumière paisible dont la source est dans leur cœur.

Mais qui est donc cette Aricie, inconnue d'Euripide et de Sénèque, et que Racine a introduite dans sa tragédie en dépit de ses modèles dramatiques païens ? Dans sa préface, le poète français se justifie de cette invention en invoquant l'autorité classique de Virgile, qui fait d'Aricie l'épouse d'Hippolyte après que celui-ci a été ressuscité par Esculape. Il se réclame aussi de « quelques Auteurs » non précisés, qui attestent cette résurrection et ce mariage d'Hippolyte avec une « jeune Athénienne » du nom d'Aricie, qu'il aurait emmené avec lui en Italie, où elle aurait donné son nom à un « petit village », sans plus de précision. En fait, Racine dissimule ici sa principale source, l'Ovide des *Métamorphoses*⁵¹, où le poète des amours des dieux prête la parole à Hippolyte, ressuscité à la demande de Diane par Esculape et transporté en Italie auprès d'elle, dans la vallée d'Ariccina (*Vallis Aricina*), célèbre séjour forestier de la déesse. Dans son exil, le fils de Thésée a pris le nom latin de Virbius. Il n'est pas question d'Aricie dans Ovide, mais l'association y est faite très fortement entre le nom de lieu, Ariccina, bois sacré réservé aux chasses de Diane, et le nom de la déesse dont Hippolyte a été le dévot et dont il demeure à jamais l'obligé et le fidèle serviteur. Le passage opéré par Racine du nom de lieu étroitement associé au nom de la déesse à un nom de personne, Aricie, devenu par la suite un nom de lieu a pour arrière-fond le texte d'Ovide, que le poète s'est gardé de citer⁵². Ce « chaînon manquant » a cependant laissé des traces dans le texte de *Phèdre* où, de façon certes fugitive, Aricie est associée à Diane. Le nom de Diane n'y est prononcé qu'une fois, au cinquième acte, scène III, vers 1403-1404, par Hippolyte invitant Aricie à le rejoindre aux portes de Trézène, dans un temple où ils se jureront une fidélité éternelle :

*Des dieux les plus sacrés j'attesterai le nom,
Et la chaste Diane et l'auguste Junon.*

Ce temple, où la « chaste Diane » sera prise à témoin du mariage entre Hippolyte et Aricie préfigure le sanctuaire d'Ariccina, sur les bords du lac Albane, lieu de pèlerinage pour les dévots romains de Diane (*Diana nemorensis*), sanctuaire enveloppé du bois sacré où chasse la déesse et où elle a pour compagnon éternel, selon Ovide, Hippolyte-Virbius. D'une façon détournée, allusive, cette unique citation du nom de Diane par l'Hippolyte de Racine associe tacitement la Grèce antique à l'Italie romaine et, plus ouvertement, Aricie l'Athénienne à Diane-Artémis. L'Aricie racinienne se révèle une Artémis humaine, digne du même amour chaste et fidèle que l'Hippolyte d'Euripide et de Sénèque réservait à la déesse. Comme Diane-Artémis, impitoyable pour Actéon, elle est capable de « s'irriter », mais pas au point de se plaire aux vengeances comme la sœur d'Apollon. Dans le sanctuaire de Trézène, Diane la vierge, l'amoureuse chaste du berger Endymion, aurait dû attester, au côté de *Juno pronuba*, la déesse de la fidélité matrimoniale, la sainteté de l'union entre Hippolyte et Aricie. Les *Métamorphoses* d'Ovide regorgent de viols et d'adultères, mais ce poème des paradoxes abonde aussi en couples exemplaires, Cadmus et Harmonie, Orphée et Eurydice, Vertumne et Pomone, Philémon et Baucis. Le

couple d'Hippolyte et Aricie répand dans la *Phèdre* de Racine une belle et froide lumière lunaire dont la source cachée est Diane.

Ce n'est plus la divinité jalouse d'Euripide. C'est une antonomase allégorique de la chasteté, d'une chasteté qui précède l'amour légitime dans le mariage et qui en prépare doucement les voies. Phèdre avait bien raison d'être torturée par l'imagination de ce couple que tout appelle à l'hyménée et qui contraste si fort avec l'échec de son propre mariage et avec sa passion adultère :

Ils s'aimeront toujours !

Au moment que je parle, ah ! mortelle pensée,

Ils bravent la fureur d'une amante insensée.

Malgré ce même exil qui va les écarter,

*Ils font mille serments de ne se point quitter*⁵³.

Sous les auspices allégoriques des chastes Fiançailles et du Mariage, sous la protection de Diane et de Junon, les deux jeunes gens, quasi jumeaux comme Apollon et Artémis, sont bien dans la tragédie l'antithèse limpide du sombre couple parental que forment Thésée et Phèdre, déchirés par les mêmes passions trop mûres. Sur ce couple adolescent et innocent, les ténèbres n'ont pas de prise. Du moins est-ce ainsi que Phèdre veut les voir :

*Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux*⁵⁴.

Hélios est impuissant à sauver Phèdre du feu de Vénus. Mais Apollon semble réserver sa grâce parnassienne à son double terrestre, Hippolyte, et à la parèdre de celui-ci, Aricie. Amante sororale, Aricie n'est pas Diane, mais elle retient de la déesse un charme virginal de jeune fille, qui inspire bien naturellement à Hippolyte un culte analogue à celui que son modèle grec vouait à Artémis. Si l'*Apollon* du Belvédère est l'analogue sculptural d'Hippolyte, la Diane à la biche du Louvre est celui d'Aricie⁵⁵.

Est-ce un hasard si ces deux figures de l'hellénisme le plus ciselé se rejoignent aussi dans la tragédie sur une utopie politique ? L'un et l'autre veulent arracher à l'usurpatrice Phèdre et à sa descendance la royauté sur Athènes, « les superbes remparts que Minerve a bâtis ». Hippolyte déclare à Aricie : « L'Attique est votre bien⁵⁶. » Il renvoie Phèdre à la Crète, à son Labyrinthe, à son Minotaure, à la barbarie et à la tyrannie de Minos. Minerve, Apol-Ion et Diane, les dieux d'Athènes, doivent rendre la ville aux deux jeunes gens qui en sont les souverains légitimes. Visibles ou invisibles, ils devraient veiller tous trois sur l'exquise alliance de pudeur et de beauté, de lumière et de grâce qui fait aussi du couple un emblème de l'atticisme dans les lettres et les arts parisiens.

Le conflit moral qui se joue dans *Phèdre* est inséparable d'un conflit de style : l'enjeu est l'héritage d'Athènes, le Paris de l'Antiquité. Seul aux yeux de Racine, son atticisme est à même de concilier la grâce grecque et l'élégance française. Sous les traits d'Hippolyte et d'Aricie s'affirme un idéal esthétique de simplicité, de douceur et de clarté, dont Fénelon retrouvera le secret platonicien dans les

Neptune

La cinquième divinité du panthéon de *Phèdre* est aussi étroitement asservie à Thésée que Vénus l'est à Phèdre : Neptune. Mais Racine, qui a fait l'économie apparente de Diane, a restreint autant qu'il se pouvait la présence de Neptune dans sa tragédie. En dépit du témoignage de Plutarque (*Vie de Thésée*) qui fait du héros le fils de Neptune, et de Trézène, ville de Neptune, un séjour choisi pour Thésée enfant par Pitthée, son grand-père maternel, afin de faire savoir la divine ascendance de son petit-fils, Racine n'en souffle mot. Phèdre parle chez Racine de Thésée comme du « fils d'Égée » (alors qu'il était seulement son fils adoptif, et celui par conséquent de Médée, épouse d'Égée). Thésée lui-même, dans la tragédie de Racine, attribue les secours particuliers qu'il attend de Neptune aux services que sa propre bravoure lui a rendus, sans faire la moindre allusion à sa filiation divine.

Sénèque, au contraire, avait mis en évidence, dans sa *Phaedra*, cette filiation neptunienne de Thésée. Il fait dire à celui-ci, qui presse Neptune de hâter le châtiment d'Hippolyte : « *Genitor, moraris ?* », « Père, tu hésites ? » (v, 954). Avant Plutarque et Sénèque, Euripide avait, moins directement, prêté à Thésée des paroles qui faisaient connaître au moins une présomption de filiation divine. Racine censure cette fable. Il lui a suffi, à travers la parenté que Phèdre affirme avec le Soleil, de donner un aperçu des excès monstrueux de vanité généalogique auxquels pouvait porter la religion païenne conjugée avec l'orgueil nobiliaire. Si Neptune, dans *Phèdre*, n'est donc pas le père divin de Thésée, il lui reste néanmoins une sorte de ressemblance paternelle avec le héros tel que le montre Racine. Le nom du dieu de la mer et de ses oscillations dangereuses est un excellent écho sonore du caractère emporté et des passions brutales du Thésée racinien.

Est-ce pousser trop loin les jeux de correspondance si l'on voit dans la mer, dont le nom de Neptune est l'antonomase, d'où Vénus est née, d'où vient la Crétoise Phèdre et d'où va surgir, dans un « flot d'écume », le monstre fatal à Hippolyte, une des grandes métaphores qui portent la poésie de *Phèdre* comme une houle et qui la rattachent à l'angoisse religieuse que les Anciens éprouvaient devant l'élément maritime ? C'est justement à Hippolyte, le personnage de la tragédie le plus étranger à cette démesure océanique, toujours prête à engloutir l'*homo viator*, que revient la première allusion à cette solidarité qui relie à Thésée le dieu de la mer :

*Neptune le protège et ce Dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon père*⁵⁷.

L'ironie tragique donne à ces paroles un sens oblique inaperçu d'Hippolyte,

mais que la suite des événements révélera.

Lorsque Thésée réapparaît, il n'invoque pas tout de suite son double neptunien. Racine semble s'être ingénié à faire entendre d'abord, dans le rôle tenu par Thésée, les pitoyables oscillations de la théologie païenne, déjà entrevues, mais en beauté, dans les prières contradictoires de Phèdre à Vénus et au Soleil. Dans son désarroi, Thésée en effet tantôt invoque « le Ciel » :

Ô Ciel ! De ma prison pourquoi m'as-tu tiré⁵⁸ ?

comme si tout ce qui lui arrive faisait de lui une victime tragique. Tantôt il invoque le Destin, le *Fatum* :

Avec quelle rigueur, Destin, tu me poursuis⁵⁹ !

comme s'il avait au ciel, à l'instar de Phèdre, un persécuteur acharné.

Tantôt il se tourne vers « les Dieux » :

Les Dieux, après six mois, enfin m'ont regardé⁶⁰.

comme s'il pouvait y avoir des éclaircies de grâce dans une destinée qu'il prétend si fatale.

La religion-girouette de Thésée, résumé de celle des chœurs grecs, tourne au gré de ses humeurs et de son amour propre. Semblable encore à Phèdre, mais à un moindre degré puisque son rôle est plus sommaire, il a l'étrange faculté, sourdement burlesque, de pouvoir dire deux fois les mêmes choses en style différent, une fois en grand style, et là les dieux jouent leur rôle, une fois en style simple, et là les dieux n'ont plus rien à faire : les passions et les intérêts se suffisent à eux-mêmes et s'avouent nûment. Le spectateur, dans son cas plus encore que dans celui de Phèdre, que protège la galanterie poétique de Racine, est fondé à soupçonner dans ce double registre un jeu de miroirs qui exalte par la fiction mythologique le mouvement naturel d'un tempérament brusque et instable.

C'est ainsi que, si Thésée s'écrie (vv. 971-972) :

*Et lorsque avec transport je pense m'approcher
De tout ce que les Dieux m'ont laissé de plus cher,*

il faut comprendre qu'il entend, par cette périphrase emphatique, sa famille qu'il a si longtemps abandonnée et oubliée pour courir les aventures.

Il avait dit beaucoup plus uniment un peu plus tôt (vv. 953-954) :

*Que vois-je ? Quelle horreur en ces lieux répandue
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue ?*

Il descend même, à la fin de l'apostrophe qu'il adresse à Hippolyte, quelques degrés plus bas, presque à l'impatiente familiarité d'un Orgon demandant des

nouvelles d'Elmire (v. 979) :

Parlez. Phèdre se plaint que je suis outragé.

Cette instabilité du langage, symptôme de la fluctuation d'un esprit, prépare parfaitement le spectateur à admettre la facilité avec laquelle CÉnone va faire croire à Thésée que son fils, dont il connaît pourtant le caractère réservé, a pu tenter de violer Phèdre. Une bouffée de pompeux bon sens semble un instant l'arrêter :

*Et ne devrait-on pas à des signes certains
Reconnaître le cœur des perfides humains⁶¹ ?*

Mais cette lueur de prudence ne retarde guère son empressement à croire CÉnone sur parole. Une sorte de vieille irritation contre ce fils trop chaste, reproche vivant pour ses propres mœurs, trouve alors prétexte à se libérer et le père noble se répand en un torrent d'injures. Il est hors d'état de voir et d'écouter Hippolyte. C'est au sommet de cette tempête de colère que surgit le nom de Neptune, double et débiteur dont Thésée attend l'*effet* divin de son aveugle colère (vv. 1065-1068) :

*Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage
D'infâmes assassins nettoya ton rivage,
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père,
J'abandonne ce traître à toute ta colère.*

Même resté seul, dans le monologue du quatrième acte, scène III, Thésée continue de proférer des incantations funestes et concentrées sur le nom de Neptune, qu'il charge littéralement de l'énergie de sa propre fureur (vv. 1158-1160) :

*Neptune, par le fleuve aux Dieux même terrible,
M'a donné sa parole, et va l'exécuter.
Un Dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.*

La théologie païenne, miroir mais aussi arme des passions, n'est donc pas seulement une erreur, une fiction, une illusion : elle engendre aisément le crime. La prière païenne de Thésée à Neptune, comme celle de Phèdre à Vénus, est en réalité une opération primitive de magie noire. Avec plus de brutalité et aux confins de la caricature, Thésée suit le même chemin que Phèdre. Pour les deux époux, CÉnone est la médiatrice servile d'une complicité meurtrière.

Quand le doute commence à dégriser Thésée, à la scène V du cinquième acte, il tente de se livrer à une conjuration rétrospective du sort qu'il a lui-même jeté (vv. 1483-1485) :

Ne précipite point tes funestes bienfaits

*Neptune : j'aime mieux n'être exaucé jamais.
J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles...*

Jouant dangereusement avec la vie de son propre fils, il en joue lâchement, par dieu interposé, sans jamais renoncer à son épaisse bonne conscience. Il n'est pas surprenant qu'à l'arrière-plan de son absence il ait été souvent question dans la pièce de « descente aux Enfers ». Les souterrains mythologiques, dans son cas comme dans celui de Phèdre, peuvent s'identifier sans peine à l'enfer chrétien.

Sitôt que le dernier écho de la colère meurtrière de Thésée est retombé, le nom de Neptune n'est plus prononcé. Quand le père dégrisé apprend la mort d'Hippolyte, il prend soin de ne plus évoquer que les « Dieux » en général, avec la même pudeur, chez lui hypocrite, qui interdisait à Phèdre de nommer Vénus devant Hippolyte :

Les Dieux impatients ont hâté ton trépas [...].

Inexorables Dieux, vous m'avez trop servi !

*Je hais jusques aux soins dont m'honorent les Dieux
Et je m'en vais pleurer leurs faveurs meurtrières⁶².*

Un pluriel de majesté, fort commode, efface donc Neptune et, avec Neptune, l'ordre de meurtre dont Thésée veut oublier qu'il est l'auteur. Racine, quant à lui, n'a pas biaisé : il a mis en lumière la responsabilité de Thésée. Il a exclu tout miracle, dans la fin tragique d'Hippolyte. Il a en revanche laissé soupçonner que les paroles de Thésée, chargées d'énergie haineuse, ont été efficaces. Les païens ignoraient le vrai Ciel : ils n'en étaient que plus à même, ainsi que l'a montré saint Augustin dans *La Cité de Dieu*, de le confondre avec l'enfer, et leurs dieux avec les démons, qui, eux, ne sont pas des fables.

La mort d'Hippolyte est rapportée dans la tragédie de Racine par Thérémène. Ce long morceau de bravoure, véritable oraison funèbre en alexandrins, a divisé les commentateurs, ses critiques lui reprochant un art excessif dans la bouche d'un messenger bouleversé et haletant, comme si tout dans l'art tragique n'était pas convention. En fait, ce dramatique « tableau d'histoire » est aussi un portrait d'Hippolyte, le troisième dans la tragédie après celui qu'ont prononcé Aricie et Phèdre : il achève, en montrant la dignité et le courage du jeune homme vaincu par un ennemi invincible, de fixer ses traits de héros parfait, mais fragile. Une fois encore, c'est chez Ovide qu'il faut chercher le texte antique qui a servi de point de départ à l'exercice de haute rhétorique auquel Racine s'est livré. Au livre XV des *Métamorphoses*, Hippolyte-Virbius, pour atténuer le deuil de la nymphe Camène, veuve du roi Numa, lui raconte en forme de consolation ses propres malheurs, beaucoup plus cruels. Le tableau pathétique de l'affrontement mortel du héros avec le monstre est une de ces descriptions d'œuvre d'art où excelle Ovide, et Racine, tout en transposant la situation, s'en est abondamment inspiré dans le détail. Mais il a retenu surtout du récit d'Ovide (le poète par excellence de

l'ironie envers les dieux) l'absence de toute intervention divine : tout s'y enchaîne selon une causalité naturelle. Un monstre surgit avec un soudain raz de marée : tel est le postulat chez les deux poètes. Le reste en découle avec une inexorable nécessité.

Porte-parole d'Hippolyte martyrisé, Théràmène montre son élève, « digne fils d'un héros », trouvant enfin l'occasion d'agir en Apollon exterminant le serpent Python et en Thésée délivrant l'Attique des monstres qui la terrorisaient : il presse ses chevaux de changer de cap, il les « pousse au monstre » qu'il défie et blesse « d'une main sûre ». Il l'aurait peut-être emporté si, dans cet effort, un accident (« l'essieu crie et se rompt », *rota fracta et disjecta*, disait Ovide) n'avait transformé le char, traîné par les chevaux affolés, en instrument de supplice pour son conducteur désarçonné. Ce sont les chevaux d'Hippolyte, et non le monstre, qui lui infligent le supplice auquel Achille avait soumis le corps d'Hector. Ce sont les mêmes dont Hippolyte avait dit, à la scène II du deuxième acte, dans sa déclaration d'amour à Aricie (vv. 550-553) :

*Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémisséments font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.*

Maintenant, ces chevaux que « Neptune » lui avait appris à dompter se retournent contre le plus pur de l'âme païenne et martyrisent son corps. Est-ce, par un atroce renversement des rôles, sous l'impulsion de « Neptune » lui-même, détruisant le jeune héros qu'il avait éduqué à l'art équestre et qui, en bonne mythologie, sinon dans le texte de *Phèdre*, est son grand-père ? Deux vers du récit de Théràmène le suggèrent :

*On dit qu'on a vu même en ce désordre affreux
Un Dieu qui d'aiguillon pressait leur flanc poudreux*⁶³.

Cet « on dit » résume dans la langue de Racine l'univers de croyance naïve et dupée qui a présidé à l'édification de la proliférante mythologie païenne. D'un phénomène surprenant, de personnages hors du commun, les passions et l'illusion humaines ont déduit des dieux et tiré des fables. De cette nuée de mensonges séduisants, les passions ont alors emprunté leurs voiles avantageux et trompeurs, se livrant sans défense à l'emprise des démons. Cet « on dit » est déjà intervenu dans *Phèdre*. Il est une figure fréquente du langage des confidents-messagers raciniens, dont le rapport sur ce qui se passe hors du palais, au loin, est pour le moins privé de l'évidence cartésienne. Panope rapporte à Phèdre les murmures de la cour (« On dit même qu'au trône une brigade insolente... », acte premier, scène IV, v. 329), Ismène se fait l'interprète pour Aricie des diverses imaginations que la *vox populi* projette sur l'absence de Thésée :

*On dit que ravisseur d'une amante nouvelle,
Les flots ont englouti cet amant infidèle.*

*On dit même, et ce bruit est partout répandu,
Qu'avec Pirithoüs aux enfers descendu,
Il a vu le Cocyte et les rivages sombres*⁶⁴.

Phèdre est si prompte à croire ces vains bruits superstitieux, qui flattent son espérance, qu'elle peut répondre sentencieusement à Hippolyte, à la scène V du deuxième acte, lorsque celui-ci émet des doutes sur ces nouvelles funestes (v. 623) :

On ne voit point deux fois le rivage des morts.

Les dieux et leur univers sont bel et bien taillés dans la même étoffe des songes et de mensonges intéressés dans laquelle s'est enveloppée une humanité ennemie de la vérité. Le texte de *Phèdre* est constellé du verbe « croire », dont la synonymie de fait avec le verbe « voir », aussi fréquent, pourrait résumer l'essence même de la tragédie. Loin de corriger le « croire », le « voir » dans *Phèdre* porte à son sommet les effets d'illusion sensorielle et imaginative dans laquelle la passion se protège et se cache le réel. Cette synonymie si racinienne n'est nulle part plus ironique que dans la scène centrale de dialogue entre Phèdre et Hippolyte. Hippolyte peut dire à Phèdre :

*Je vois de votre amour l'effet prodigieux*⁶⁵.

Et Phèdre peut dire à Hippolyte :

*Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux,
Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare*⁶⁶.

La racine de l'erreur humaine est ainsi la même que celle de l'erreur théologique, qui a inventé les dieux et leurs mythes. Le « on dit » (le « croire » projeté sur le « voir » et le réformant selon l'optique de la passion) intervenait déjà à ce titre dans *Iphigénie*, la première incursion racinienne dans la mythologie païenne. Le « miracle » de Diane, substituant une biche à Iphigénie, n'y subsiste plus qu'à l'état d'opinion naïve et populaire rapportée par un messager :

*Un soldat étonné dit que dans une nue
Jusque sur le bûcher Diane est descendue*⁶⁷.

La crédulité païenne des serviteurs n'est pas foncièrement plus dupée que celle de leurs maîtres. Pour croire en l'efficacité de Neptune, Thésée se contente du « on dit » rapporté par Thérémène, comme il s'était contenté du faux témoignage d'Œnone pour croire à la culpabilité d'Hippolyte. Thésée se contente de peu, d'autant que sa crédulité sert son amour-propre. En réalité, Neptune, le dieu Neptune, sauf pour des témoins superstitieux, n'est pour rien dans la mort d'Hippolyte. Thésée s'abrite à tort derrière cet alibi divin, auquel le spectateur moderne et chrétien ne peut croire. Ce n'est pas à sa prière que Neptune, une

figure instable de son discours et de son imagination, a pu causer la mort d'Hippolyte. En revanche, ni lui ni Phèdre ne sont innocents de cette mort. Phèdre l'avoue, et se suicide. Thésée, quant à lui, veut ignorer, dans la chaîne des causes humaines qui ont entraîné la mort de son fils, le rôle d'instigateur déterminé et déterminant qu'il a joué. Phèdre est à l'origine de la fausse accusation contre le jeune homme, mais c'est Thésée qui, en chassant brutalement son fils, l'a jeté hors de Trézène sur la route où il a rencontré le monstre fatal. Dans cet enchaînement, le seul maillon qui sorte de la vraisemblance rationnelle est justement le monstre :

*Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissements font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage⁶⁸.*

Tarasque d'opéra, cet animal longuement décrit (Ovide disait seulement : « *taurus corniger* ») n'en tient pas moins du Démon chrétien (tel que Raphaël, par exemple, le représente dans le petit *Saint Michel* du Louvre) : il a ses cornes, ses replis de serpent et sa formidable énergie qui fait « horreur au ciel ». Il rend visible et déploie, dans toute sa bizarrerie baroque, suggérée déjà par Sénèque, cet adversaire de l'ordre divin que Phèdre dénonçait à Hippolyte, quand elle s'écriait :

Délivre l'univers d'un monstre qui l'irrite⁶⁹.

Le dragon décrit par Théràmène est bien l'émanation de l'Enfer, ennobli sous le nom de Vénus, où Phèdre puisait la « flamme si noire » de sa passion. Il surgit, comme Vénus, du sein des flots. Peut-être vient-il de Crète, Minotaure marin. Dans la tragédie du P. Stefonio (qui imite aussi le *Thyeste* de Sénèque), au prologue apparaissait l'Ombre de Phèdre, ramenée de l'Enfer par le Démon, et s'emparant de l'âme de l'impératrice Fausta pour répéter le mythe grec sous les traits de l'histoire romaine. Le monstre du récit de Théràmène, vomé par l'Enfer, résume métaphoriquement la violence commune à la passion de Phèdre et à la colère de Thésée. Il est la manifestation théâtrale de cette violence morale qui a enfin atteint sa proie. Il est l'équivalent dans la tragédie du sanglier-monstre qui, dans le mythe d'Adonis, pourfend l'amant de Vénus. Cette figure hideuse serait donc la seule divinité réelle qui agisse dans *Phèdre*, sous plusieurs noms divins : la puissance du Mal.

Les paroles de malédiction de Thésée, prière en apparence, incantation de magie noire en réalité, étaient-elles seulement des *flatus vocis* ? Neptune, que Thésée traite en simple débiteur et exécuteur de basses œuvres, dont Hippolyte nous a appris qu'il avait été son maître d'équitation et dont Théràmène suggère enfin qu'il a pu être l'assassin du jeune homme, qui est-il ? Est-ce un dieu, ou

l'âme damnée de Thésée, comme Œnone était celle de Phèdre ? Thésée le révoque trop tard, comme Phèdre avait chassé Œnone, elle aussi trop tard, *comme si* elle chassait Vénus. Dans la religion métamorphique et imaginaire des païens, les dieux ne sont pas seulement transformables les uns dans les autres, ils prennent aisément forme humaine, ou inversement se changent d'hommes en dieux. Phèdre a pu sous nos yeux diviniser Hippolyte, avant de le vouer *volens nolens* à la destruction. Si l'explication de la mort du jeune homme par le miracle ne tient pas, celle qui fait intervenir la sorcellerie est beaucoup plus conforme à la peinture que Racine a proposée de l'âme païenne et du monde redoutable où elle se meut.

En bon augustinisme, la théologie païenne n'a d'autre réalité, mais c'est une réalité indubitable et effrayante, que celle des démons, reflets flatteurs et instruments dociles des passions et de l'imagination humaines. Hippolyte, dans la tragédie de Racine, n'est pas mort « sous les coups de Neptune », mais en martyr, combattant face à face le Mal prédateur émané de l'âme païenne, et adoré par elle sous les noms de ses dieux. L'autre « miracle » de la tragédie, outre l'apparition du monstre marin, est Hippolyte lui-même, chef-d'œuvre fragile d'humanité indemne de tout démoniaque et par là même proie sans défense des forces du Mal. Nous sommes loin, au cinquième acte de *Phèdre*, de toute fin heureuse et édifiante. La poésie de la Fable, que Racine a mise au service de l'analyse morale la plus féroce, cède enfin le pas à la Bible. Même si Thésée reste aveugle et sourd, le spectateur de Racine entend en sourdine, derrière le thrène pompeux, à l'antique, de Thérémène, l'angoisse et la prière de Jérémie, de Jonas et de David.

Au cœur des ténèbres

En définitive, quel rôle les dieux païens jouent-ils dans *Phèdre* ? Fidèle aux origines de la poésie tragique, à ses chefs-d'œuvre et à Aristote, Racine a néanmoins soumis la mythologie à l'épreuve indirecte de l'ironie moderne et chrétienne. Les dieux antiques dans *Phèdre* ne sont ni les compétiteurs ni, à plus forte raison, les vicaires du Dieu chrétien, même caché. Non seulement ils n'ont aucun pouvoir d'infléchir les événements, mais ils n'ont aucune action sur les cœurs, que l'amour, la jalousie, la colère, l'orgueil, l'amour-propre, en proie à leur imagination, suffisent amplement à faire agir et souffrir. Les deux personnages les plus humainement « divins » de la tragédie, justement parce que les plus limpides et libres de compulsions passionnelles, n'invoquent pas les dieux. Hippolyte et Aricie rayonnent d'une jeune lumière qui n'est pas troublée par les divinités mythiques. En revanche, au titre de figures du discours adressé au spectateur et d'objets d'une croyance pathologique pour Phèdre et Thésée, Vénus et Neptune contribuent généreusement à créer l'évidence poétique et morale de Phèdre et de son amour furieux, de Thésée et de sa colère brutale. Ornaments, au sens du Boileau de l'*Art poétique*, véhicules du sublime au sens du *Traité* dont Boileau est le traducteur, les dieux sont maintenus par l'art de Racine au strict degré de

présence fictive nécessaire pour révéler la capacité d'illusion des personnages qui y croient.

Ils contribuent ainsi à faire de *Phèdre* une véritable expédition anthropologique pour le spectateur chrétien et moderne qui, à travers une évocation saisissante de l'expérience religieuse païenne, peut par empathie, mais avec toute la distance critique souhaitable, découvrir de l'intérieur ce que cette expérience a pu être. Racine n'a pas abusé de son pouvoir de faire participer, par la fiction poétique, au mensonge des dieux païens. Il s'est contenté d'en faire un plein usage pour le personnage de Phèdre, adoratrice du Soleil et victime de Vénus, ancêtre de la Salammbô de Flaubert ; un usage plus sommaire et teinté d'ironie satirique pour Thésée, Matamore qui se réfléchit en Neptune, mais Matamore féroce et meurtrier. Il a renoncé à faire de Neptune le père de Thésée, et il a écarté Diane, qui eût trop compromis le « charmant » Hippolyte avec le culte menteur des faux dieux. Le statut du Soleil-Apollon dans *Phèdre* est un peu différent. Phèdre a le privilège de l'invoquer, elle peut même se réclamer de « son sang ». Il est dans sa conscience, non pas comme Vénus un miroir grossissant de ses passions, mais un œil ouvert sur ses crimes, un principe de lumière dont elle se sait justiciable, qu'elle adore en Hippolyte, et auquel répond dans les Enfers la justice impartiale de son père Minos. Elle ne sait pas cependant purifier ce principe de lumière de la Fable généalogique et anthropomorphe dont elle l'affuble sinon dans ces derniers instants, lorsqu'elle le nomme le « jour ».

C'est alors qu'elle rejoint vraiment, sur le seuil de la mort, son « dieu » Hippolyte, qui, lui aussi, mais avec une foi sans trouble, sans faille, a dès le départ préféré le « jour » à la « flamme », et aux fantômes que la « flamme » fait illusoirement surgir sur les parois de la caverne. Le Soleil-Apollon est le voile païen à travers lequel Phèdre entrevoit, et Hippolyte voit clairement, la poétique de la lumière pour laquelle l'âme humaine est faite, et qu'elle ne trahit pour les ténèbres et leurs fantômes qu'en s'abîmant. Si l'expérience de la religion païenne peut être partagée, surtout à travers le personnage de Phèdre, par le spectateur de Racine, c'est sans doute grâce à la justice poétique que lui rend le dramaturge, fidèle autant que peut l'être un ethnologue, au témoignage de ses sources et de ses informateurs, les poètes antiques et les mythographes. Mais plus profondément encore, c'est que Racine peut compter sur la parenté étroite entre les dieux païens et les passions humaines, entre les aveuglements de l'amour-propre antique d'autrefois et ceux de ses spectateurs modernes. S'il est vrai que le public moderne ne croit plus aux dieux antiques et les tient pour des mensonges archaïques, la fiction racinienne, aussi vraisemblable que les bienséances chrétiennes le lui permettent, fait de ces dieux faux des passerelles entre les cœurs d'autrefois et ceux d'aujourd'hui, susceptibles des mêmes emportements, des mêmes erreurs et d'illusions à peine différentes. L'humanité fallacieuse, quoique bénéficiaire de la rédemption et de la vérité dans le royaume de France, peut encore se reconnaître dans ces dieux fictifs auxquels une humanité à peine plus fallacieuse, celle de l'Antiquité païenne, a cru naïvement. Elle avait des excuses que les Modernes français n'ont plus. Avec une élégance, mais aussi (l'un ne va

pas sans l'autre) avec une audace prodigieuse, Racine a réussi dans *Phèdre* à concilier l'inconciliable : le « langage des dieux » antiques et celui de la vérité morale la plus sévère, en d'autres termes, pour paraphraser la formule de Giuseppe Ungaretti, Ovide et Pascal, La Fontaine et Nicole.

Cette alliance improbable entre le sublime poétique et l'ironie du moraliste ne va pas, les meilleurs commentateurs l'ont bien montré, sans une extraordinaire fidélité savante de Racine aux sources mêmes de la tradition poétique, grecque chez Euripide et Aristote, latine chez Sénèque et Ovide, « rénovée » par lui au rebours de la modernité jésuite ou mondaine qui l'affadissait. L'analyse morale de Racine est plus accordée au sentiment tragique des Anciens qu'à l'optimisme théologique et romanesque de la plupart des écrivains catholiques de son temps. Si *Phèdre* se définit contre l'opéra de Quinault et Lully, elle se définit tout autant contre la tragédie de l'admiration au sens de Corneille et des Jésuites. Mais si cette concordance entre l'Antiquité et le christianisme dans le même sentiment tragique de la vie rend possible la *Phèdre* de Racine, tragédie antique sur la scène moderne, c'est évidemment aux dépens des dieux païens, évoqués par Racine pour être mieux réduits à leur véritable rôle de « figures » des passions et de la férocité de l'amour-propre humain. Ce ne sont pas les dieux qui, dans la tragédie de Racine, définissent les enjeux et les forces dramatiques entre lesquels évoluent les personnages. Là se révèle, dans l'ordre de l'invention, la véritable modernité chrétienne et française d'un poète par ailleurs si soucieux de l'autorité des Anciens.

La lumière attique

Au fil de cet inventaire des dieux, il est apparu dans *Phèdre* une véritable topologie symbolique que Racine n'a pas trouvée, à ce degré de précision, chez ses prédécesseurs classiques. Elle s'organise autour de deux pôles : Athènes et Cnossos, l'Attique et la Crète. Entre ce Nord et ce Midi, qui sont aussi et surtout deux postulations de l'esprit : Trézène. Ses rivages tournent ce port vers la Crète, ses routes le rattachent à Mycènes (c'est le chemin qu'emprunte dans sa fuite le char d'Hippolyte), mais aussi et surtout à Athènes : par là arrivent les hérauts qui, au troisième acte, scène VI, annoncent à Phèdre la décision des « tribus » de la cité en faveur de son fils.

Racine a trouvé dans ses sources grecques, Euripide, et aussi Plutarque (*Vie de Thésée*), ce lieu intermédiaire (ces « bords heureux » dont Hippolyte est « roi »⁷⁰), mais il a su lui donner un statut symbolique neuf. Ce ne sont pas les dieux qui, comme dans Homère, objets de culte particulier ou dispensant leur protection spéciale, définissent dans *Phèdre* le « génie des lieux » et des villes, ce sont les hommes, dans leur rapport au divin et à l'inhumain. Une fois parvenue en Attique, la fille de Pasiphaé y a apporté le principe « crétois » de monstruosité et de labyrinthe. Thésée, roi d'Athènes, a beau être un héros tueur de monstres, et le vainqueur du Minotaure, son voyage en Crète (sous la conduite de Vénus,

prétend Plutarque) ne l'a pas laissé indemne : il a enlevé, puis abandonné Ariane, épousé Phèdre, et ce « fils d'Égée », beau-fils donc de la magicienne orientale Médée, va devenir à Trézène le Minotaure de son propre fils. De surcroît, peu de temps avant que la tragédie ne commence, il a assassiné la famille royale autochtone, les Pallantides, descendants d'Érechthée, fondateur d'Athènes. (D'où les titres de légitimité royale qu'Hippolyte reconnaît à Aricie, leur seule survivante, et la haute surveillance où Thésée a maintenu cette rivale en puissance.) Thésée a fait de Trézène sa capitale provisoire en attendant que la souillure de ce sang versé ait le temps de s'effacer.

Racine, qui a horreur d'en rajouter, maintient ce crime et cette usurpation dans l'ordre de l'allusion. Il passe aussi sous silence l'assassinat, par Thésée, d'Antiope, mère d'Hippolyte. Une tragédie politique cornélienne⁷¹ (au sens de *Rodogune* et d'*Edipe*) se déroule dans *Phèdre* à l'arrière-plan du drame humain, sur fond de l'antique guerre entre la Crète et Athènes. Le poète a fait s'affronter à Trézène un véritable « parti crétois » qui s'oppose au « parti athénien », avec pour enjeu politique la royauté sur Athènes. Le parti crétois est conduit par Cénone, conseillère politique de Phèdre, et son « programme » est de porter à la royauté sur Athènes le fils de Phèdre. Ce parti obtient pour son dessein une « légitimité démocratique » à la scène VI du deuxième acte, et Thésée, de retour, le sert en condamnant Hippolyte à mort. Le parti athénien est celui d'Hippolyte, fils aîné de Thésée, qui s'est allié à Aricie, sœur des Pallantides, et candidate naturelle par sa naissance à la royauté sur Athènes. Hippolyte, roi déjà de Trézène, se propose à la scène II du deuxième acte, de restaurer Aricie dans ses droits sur Athènes (vv. 495-496) :

*Un sceptre que jadis vos aïeux ont reçu
De ce fameux mortel que la terre a conçu.*

Il se fait d'Athènes une idée si haute qu'il lui prête trop tôt et trop vite le même vœu « légitimiste » qu'il a formé pour Aricie (v. 501) :

Athènes dans ses murs maintenant vous rappelle.

Il renvoie par avance le « fils de Phèdre », son demi-frère, aux « campagnes de Crète ». Il identifie son idéal athénien à Aricie, qu'il aime et à qui, avant même de se déclarer, il affirme (v. 507) :

L'Attique est votre bien...

En quoi il rejoint le sentiment d'Aricie elle-même, qui, à la première scène du deuxième acte, définissait son enracinement et ses droits devant Ismène (v. 421) :

Reste du sang d'un roi, noble fils de la terre.

Mais cette tragédie politique demeure dans *Phèdre* comme une autre scène lointaine dont l'horreur sanglante et les enjeux de pouvoir doivent rester voilés et

allusifs. Nous sommes en France, celle de la monarchie absolue et de la cour du Grand Roi, dont l'envers ne sera connu que dans les *Mémoires* de Saint-Simon. L'attention est rapportée tout entière au premier plan où se déroule en cérémonie le drame moral esthétique, qui partage les cœurs, et non pas seulement les ambitions, entre la Crète et l'Attique.

Du côté de la Crète, dont relèvent Phèdre et Thésée, la mer, les Enfers, le feu, la nuit, les éléments telluriques et passionnels dont la violence ne peut prendre forme que monstrueuse et meurtrière. C'est *là-bas*, dans ce Midi de l'âme, qu'a sévi le Minotaure, et c'est de là qu'a surgi le monstre marin. Du côté de la Grèce et de l'Attique, dont se réclament Hippolyte et Aricie, la forme et la mesure affirment leur supériorité sur la matière, la lumière sur les ombres, la grâce et la douceur sur la violence des passions. Cet Apollon et cette Artémis tout humains témoignent en faveur de Minerve, ils symbolisent une alliance de modération et de pitié, de beauté intime et de droiture dont la « royauté » athénienne *devrait être*, au moins idéalement, la récompense. Ce beau et jeune couple fidèle est dans *Phèdre*, parmi les passions coupables et les fantasmes hideux déchaînés autour de lui, l'exact équivalent de celui de Théagène et Chariclée dans les tempêtes et les enlèvements du roman d'Héliodore, la lecture préférée du jeune Racine, qui lui fut soustraite aux Petites Écoles de Port-Royal ; il est aussi l'équivalent de ce que voulait être, dans le désordre des romans de chevalerie espagnols, la traduction en français néo-attique de Jacques Amyot, une Idée de beauté naturelle, noble et innocente. Il est remarquable que Racine ait attribué à Phèdre, la métèque crétoise éprise d'Hippolyte, exactement la même appétence pour la forme attique qu'il prête à Hippolyte, lui aussi étranger, fils de l'Amazone, mais épris d'Aricie, dernière survivante des Pallantides, les descendants d'Érechthée, et à ce titre détentrice à ses yeux du génie du lieu. Pour Phèdre, en revanche, Hippolyte et Athènes sont inséparables, le fils de Thésée lui est apparu en même temps que surgissait à ses yeux la « cité de Minerve » :

*Athènes me montra mon superbe ennemi*⁷².

Le couple d'Hippolyte et Aricie lui apparaît d'emblée indissociable, illuminé perpétuellement de jours « clairs et sereins », comme si cette alliance prédestinée avec Aricie achevait d'identifier Hippolyte à Athènes, faisant de lui le prince légitime d'un royaume qu'elle aurait voulu lui donner et dont elle se sent et se sait exclue. Reste que l'*atticisme* qu'Hippolyte et Aricie symbolisent n'a aucune chance de régner sur Athènes, car celle-ci l'ignore et le trahit, comme elle a trahi la descendance d'Érechthée. La « cité de Minerve » et l'Athènes politique ne se confondent pas, l'une est l'Idée de l'autre, reniée par l'autre. Le roi d'Athènes, Thésée, à bien des égards un usurpateur, donne l'exemple de ce reniement à son peuple, qui ignore les droits légitimes d'Aricie, ne veut pas d'Hippolyte pour roi et lui préfère le fils de Phèdre. L'échec politique des deux fiancés, enjeux sans défense de la sourde lutte conjugale entre Phèdre et Thésée, est le prix qu'il leur faut payer en échange de leur pureté, de leur droiture et de leur grâce. Racine s'est pourtant bien gardé de localiser la lumière attique dans Athènes et les

ténèbres monstrueuses en Crète. La lumière attique qu'incarne le couple d'Hippolyte et Aricie peut bien être reniée à Athènes, son attrait a pénétré dans les ténèbres crétoises. Minos, le roi harmonique et juste par excellence selon Platon, le juge impartial aux Enfers selon sa fille Phèdre, a régné sur la Crète mieux que Thésée sur Athènes. Phèdre, l'épouse crétoise du roi d'Athènes, n'est pas seulement la fille de l'impure Pasiphaé, mais celle du noble Minos. Son aspiration éperdue à la pudeur, à la mesure, à la douceur, à la grâce qu'incarne à ses yeux Hippolyte et son désespoir devant le couple qu'Hippolyte forme avec Aricie trahissent son dégoût pour sa propre hérédité trouble et violente. Son suicide est son suprême témoignage, comme la mort héroïque d'Hippolyte, au « jour » spirituel de cette Attique qu'elle « souillait » de sa présence.

Chacun dans son ordre, la fille de Minos et le fils de l'Amazone, est incomparablement plus attaché à la lumière attique, dont Aricie est dépositaire, que ne le sont les « tribus » d'Athènes et leur roi-usurpateur. Le peuple d'Athènes a reconnu pour son roi un Thésée, l'anti-Minos, dont le règne très peu harmonique a été ponctué de crimes autant que de victoires sur les monstres, le moindre de ses crimes n'étant pas l'injuste condamnation à mort de son fils Hippolyte. Autour de Thésée, sur ces « heureux bords » de la Grèce, s'est reconstitué un labyrinthe crétois, avec ses sacrifices humains⁷³. À la rumeur de la mort de Thésée, les Athéniens n'ont pas tardé à préférer à Hippolyte le fils de Phèdre. Théràmène est obligé d'annoncer cette élection au jeune prince, qui avait préjugé trop tôt et trop vite du choix de la « cité de Minerve » :

*Mais Athènes, Seigneur, s'est déjà déclarée.
Ses chefs ont pris la voix de toutes les tribus,
Votre frère l'emporte et Phèdre a le dessus*⁷⁴.

Le fils de la Crétoise, à l'indignation douloureuse d'Hippolyte, obtient les faveurs d'Athènes comme les avaient eues son père Thésée et, avant Thésée, Médée, qui a laissé dans la ville le « poison » dont Phèdre s'est emparée et avec lequel elle va se donner la mort. Seuls Hippolyte et Aricie, et, d'une façon profonde et paradoxale, en négatif, Phèdre « croient » dans la lumière attique d'harmonie morale et de mesure musicale qui n'a pas plus de chance de s'incarner dans l'Athènes historique que la République de Platon. Il faut un martyr, celui d'Hippolyte, et un suicide, celui de Phèdre, pour qu'un instant on puisse croire que cette Idée, trop divine pour l'humanité, athénienne ou crétoise, ait quelque chance de régner sur Athènes, à la faveur de l'improbable alliance, autour de la tombe d'Hippolyte, entre Thésée « revenu de son erreur » et Aricie inconsolable. Après tant de noire et superbe ironie, c'est trop évidemment un bref répit plus poétique que politique.

Je me suis proposé de reconstituer la relecture critique du mythe antique de Phèdre par Racine, en prenant pour point de vue celui que le dramaturge avait adopté, en commun avec Boileau, dans la querelle du merveilleux païen, et je n'ai pas été déçu. Allant plus loin que Boileau, plus loin qu'il ne l'avait fait lui-même dans *Iphigénie*, Racine a risqué et réussi dans *Phèdre* une évocation poétique

saissante de l'univers religieux de l'Antiquité, prouvant, contre les adversaires superficiels du merveilleux païen, qu'il était possible de le faire revivre sur la scène française et moderne sans ressusciter l'idolâtrie, mais au contraire en dévoilant dans l'idolâtrie la projection flatteuse et trompeuse, dans un labyrinthe de miroirs grossissants, des principes humains, trop humains, de l'amour-propre possessif et de ses passions vindicatives. Les « dieux » dans *Phèdre* sont d'autant plus fascinants pour le spectateur moderne qu'il les sait illusoire, mais découvre en eux les puissances d'illusion et de perte dont il n'est pas plus indemne que les anciens Grecs païens. La poésie de théâtre racinienne ne ranime les dieux d'Ovide, qui empruntaient l'apparence humaine pour mieux se jouer des humains, que pour mieux faire voir en eux les passions et les erreurs logeant en abondance, à l'insu des hommes d'autrefois et d'aujourd'hui, dans leur imagination et dans leur cœur. Les dieux dans *Phèdre* sont les « démons » auxquels le saint Augustin de *La Cité de Dieu* réduisait la religion naturelle des Romains, sans sous-estimer ni dissimuler à ses lecteurs leur résilience immorale dans l'ère chrétienne.

Mais, chemin faisant, il est apparu que cette résilience immorale des « dieux », rendant possible l'empathie du spectateur français et moderne avec des personnages prisonniers d'un horizon religieux archaïque et en principe disparu, a autorisé le dramaturge lui-même à se livrer à une analyse spectrale, en langage allégorique, d'une France moderne et chrétienne, dont les traits transparaissent sous le voile de la Grèce antique et païenne. Athènes, Trézène, Cnossos, loin d'être dépassés par une Révélation chrétienne qui aurait rejeté leur monde dans l'inactuel et l'aurait abandonné à la vaine curiosité des « antiquaires », comme le prétendent un Desmarets de Saint-Sorlin et ses sectateurs « modernes »⁷⁵, demeurent, pour le poète Racine, des instruments de lecture d'autant plus efficaces qu'ils sont chiffrés du Paris et de la France contemporains. Le recours au chiffre antique laisse au poète la liberté de dire la vérité sans blesser, il lui donne le détachement indispensable pour voir et montrer le vrai sans l'affadir.

Tour à tour se laissent entrevoir les constantes tragiques qui, de la Grèce mythique, se superposent implicitement à la France historique, démentant l'optimisme officiel et de commande des panégyristes « modernes » du « siècle de Louis le Grand », précurseurs de l'euphorie mondaine des Lumières.

Dans le dialogue d'Hippolyte et de Thémistocle, de *Phèdre* et d'Enone, se laisse voir sans fard le déchirement du christianisme français entre rigorisme et laxisme, entre néo-platonisme et épicurisme hédoniste⁷⁶. Dans l'épineuse querelle de succession dynastique arbitrairement tranchée par le vote d'Athènes, en l'absence de Thésée qu'on a cru mort, et dans la crise nouvelle aggravée par son soudain retour affleurent les terribles dilemmes de légitimité qui ont, pendant les guerres civiles, et encore pendant la Fronde, fragilisé la monarchie française. Dans le personnage de Thésée et dans le conflit longtemps couvert qui l'oppose à son fils (dont les enjeux sont résumés dans deux personnages féminins antithétiques, la seconde épouse de Thésée, l'étrangère Phèdre, et le souffre-douleur de Thésée, Aricie, l'authentique Athénienne) se révèlent les froissements consécutifs aux

mariages dynastiques qui ont tourmenté la France pendant les régence de princesses étrangères, voire les difficiles transitions d'une dynastie à l'autre : la Crétoise Phèdre, appelée à régner sur Athènes, est une déracinée en Grèce au même titre que l'avaient été en France les deux régentes Médicis, et Anne d'Autriche, la régente espagnole, appuyée par un ministre italien ; Thésée, usurpateur du trône d'Égée et de ses descendants Pallantides, rappelle le drame national qu'avait créé le passage de la dynastie de Valois à celle des Bourbons. Nuances et analogies de situations presque subliminales, mais qui contribuent puissamment à renforcer l'empathie du spectateur français avec le monde très lointain et pourtant à tant d'égards si proche que Racine lui met sous les yeux.

Taraudée par les divisions religieuses, les passions et les accidents politiques et dynastiques, Athènes, la « cité de Minerve », n'en est pas moins la capitale mythique et mystique d'une Idée à la fois morale et esthétique à laquelle se réfèrent fréquemment aussi bien l'étrangère, la Crétoise Phèdre, que le « fils de l'Amazone » et de Thésée, Hippolyte, lui aussi étranger à la naissance d'Athènes.

Cette Idée revêt dans la tragédie les traits d'Aricie, elle s'incarne dans ce personnage féminin inventé par Racine, dont il a fait l'ultime héritière du « sang » du fondateur de la « cité de Minerve », Égée. Aimer Aricie, pour Hippolyte, c'est aimer l'âme d'Athènes, c'est aimer une Minerve vivante, c'est aspirer, sans d'abord oser l'espérer, à réconcilier sa propre race, non athénienne, avec celle des Pallantides. De son côté, la passion de Phèdre pour Hippolyte est, à beaucoup d'égards, le désir de posséder l'Idée attique, dont le jeune homme est, malgré sa naissance, par sa vocation et par ses dons, l'incarnation masculine. Aricie et Hippolyte sont faits l'un pour l'autre, quasi des jumeaux de sexe opposé. Une fois que se sera déclarée la réciprocité de leur amour, Phèdre se saura à jamais exclue et rejetée de tout ce qu'Hippolyte, et à plus forte raison le couple Hippolyte-Aricie, symbolise : la lumière de grâce et la droiture de cœur des purs enfants de Minerve, le sublime tempéré de mesure et d'élégance qui est le secret moral et esthétique d'Athènes, même si Athènes l'oublie et lui préfère, avec le « fils de Phèdre », la barbarie crétoise.

Il est évident que, pour Racine, fidèle à cet égard à l'hellénisme français du XVI^e siècle, cette Idée de grâce lumineuse et de sublime mesuré dans l'ordre du Beau, de pudeur et d'élévation morale dans l'ordre du Bien, est commune à l'Athènes antique et au Paris moderne. Mais cet atticisme christianisé, moral et esthétique, aussi fragile, menacé, contesté, trahi, malmené dans la France de Louis XIV qu'il l'avait été dans la Grèce de Thésée. Figure christique, Hippolyte est son martyr. C'est sur son corps déchiqueté dont ils portent tous deux le deuil et dans leur célébration commune de ses obsèques que Thésée délivré de Phèdre et Aricie privée d'Hippolyte, réconciliés, vont rendre à Athènes sa vocation jusqu'alors si troublée.

C'est manifestement l'acte de foi que formulait Racine au moment où il renonçait définitivement au théâtre pour devenir, avec Boileau, l'historiographe du roi. En même temps, il se réconciliait avec Port-Royal. Son sacrifice de poète profane une fois accompli, sa double « conversion » assumée, il ne trahira jamais

aucune des deux fidélités difficilement conciliables qu'il s'était assignées, chacune représentant un versant de l'Idée morale et esthétique de l'« Athènes » française : d'un côté, sa royauté légitime, garante de son unité politique, mais aussi de l'intégrité « attique » de son style et de ses arts profanes, de l'autre côté, Port-Royal, la sainte maison dépositaire de l'intégrité de sa vertu et de sa vérité chrétienne.

La représentation critique des mythes et des dieux antiques s'était intimement alliée dans *Phèdre* avec le surgissement d'un mythe moderne de la grâce française, au double sens théologique et esthétique du terme. Ce mythe, pour ne pas dire cet arcane, déposé dans l'arche de *Phèdre*, ne va plus cesser à Paris d'être l'objet obsessionnel, de la part des écrivains et des artistes, de réinterprétations différentes. Mais aucune ne l'a relayé de façon plus fidèle et plus libre que *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire.

1. La première version de cette étude a paru en deux parties dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1 (1993), pp. 30-61, et 2 (1993), pp. 172-190.

2. « Ô grande Crète, régna sur l'immensité des flots. »

3. Jean SEZNEC, *La Survivance des dieux antiques. Essais sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1939 ; trad. franç., Paris, Flammarion, 1980.

4. Sur l'allégorisme médiéval et humaniste, voir, outre les ouvrages essentiels d'Ann Moss, *Ovid in Renaissance France*, Londres, The Warburg Institute, 1982, et *Poetry and Fable, Studies in Mythological Narrative in Sixteenth Century France*, Cambridge, 1984 ; Rosamund TUVE, *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton University Press, 1966, et Beryl SMALLEY, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, Basil Blackwell, 1960.

5. OVIDE, *Métamorphoses*, IV, vv. 285-388.

6. Outre Gustave COHEN, *Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1920 (pp. 243-291, 460-467, 713-715), on se reportera à l'étude de Raymond LEBÈGUE, « « Herodes infanticida » en France », *Neophilologus*, 1938, pp. 148-154.

7. Voir P. V. DELAPORTE, *Du merveilleux dans la littérature française*, Paris, Retaux-Bray, 1981, pp. 290-308.

8. Lettre de Racine à l'abbé Le Vasseur, septembre 1660 : voir RACINE, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, coll. G.E.F., 1888, t. VI, pp. 292-293). Racine renvoie au début de la strophe 4 de l'*Ode à Marie de Médicis sur sa bienvenue en France*.

9. Sur la querelle de *Phèdre* et le rôle qu'y joua Boileau, voir Raymond PICARD, *La Carrière de Racine*, Paris, 1961, pp. 248-249.

10. Sur ce remaniement, voir R. C. KNIGHT, *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974, p. 318. On se reportera aussi à l'ouvrage de Maurice DELCROIX, *Le Sacré dans les tragédies de Racine*, Paris, Nizet, 1970.

11. Giuseppe UNGARETTI, *Innocence et mémoire*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1969, pp. 212-223, « En traduisant Racine ». Sur Ungaretti et Racine, on lira avec fruit Carlo OSSOLA, « Nel abisso di se : Ungaretti e Racine », dans *Miscellanea di Studi in onore di Marco Pecoraro*, Florence, Olschki, 1991, t. II, pp. 343-391. Sur Racine et le jansénisme dans la controverse universitaire française, voir Philippe SELLIER, « Le jansénisme des tragédies de Racine, réalité ou illusion ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 31 (1979), pp. 135-148. Notons que Proust a pu écrire, suivant pour une fois Sainte-Beuve, dans *Le Temps retrouvé* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, p. 489) : « Racine a été obligé, pour lui donner toute sa valeur universelle, de faire un instant de la *Phèdre* antique une

jasnéniste. »

12. Voir aussi mes études sur Corneille, les Jésuites et la querelle de la moralité du théâtre rassemblées dans *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1990, surtout pp. 138-208.

13. Le débat autour du personnage d'Hippolyte commence, du moins pour la période de la Contre-Réforme, avec l'édition de Sénèque le Tragique (Anvers, 1576) par le jésuite Martin Del Rio, lié de goût et de parenté au grand sénéquisant et tacitiste flamand Juste Lipse. Mais déjà un éditeur de la *Poétique* d'Aristote, Pietro Vettori, avait fait remarquer le problème que pose ce personnage au regard de la norme du héros tragique selon le Stagirite. R.C. Knight a relevé la glose de Vettori recopiée par Racine en marge du passage correspondant de son propre exemplaire de la *Poétique* (*Racine et la Grèce*, op. cit., p. 335). Pour Vettori, Hippolyte, chez Euripide, n'était pas indemne de la « faute » tragique, par l'*hubris* qu'il manifeste envers Aphrodite. On trouvera dans Paul BÉNICHOU, *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, rééd. 1993 (« Hippolyte requis d'amour et calomnié », pp. 237-323), une belle étude sur le mythe d'Hippolyte au théâtre dans la tradition européenne ; Paul Bénichou appelle l'attention sur le culte d'Hippolyte dans la religion grecque, qui faisait de lui, surtout à Trézène, un héros ressuscité et divinisé après sa mort. Le culte est également attesté à Ariccia en Italie, où sous le nom de Verbius il aurait fondé le temple de Diane (*ibid.*, p. 238, n. 2).

14. On se reportera, pour cette liaison entre dramaturgie et théologie de la liberté, à notre recueil *Héros et orateurs*, op. cit., surtout pp. 115-208. Le principal rival de Racine, Corneille, est, en théologie comme en poétique, un disciple des Jésuites.

15. Voir, dans le recueil de Paul BÉNICHOU cité ci-dessus, « Le Crispus et la Flavia du Père Bernardino Stefonio S.J. », pp. 138-170. L'auteur rappelle que le *Crispus* du P. Stefonio (joué dès le début du XVII^e siècle sur les scènes de collège des Jésuites français, repris avec éclat sur la scène du Collège romain en 1628) a servi de modèle à deux tragédies françaises, que Racine ne pouvait ignorer et qui figurent à juste titre parmi les « sources » de *Phèdre* : *L'Innocent malheureux ou la Mort de Crispe*, de François de Grenaille (1639), et *La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin*, de Tristan L'Hermite (1645). Paul Bénichou situe dans la même lignée le *Bellérophon* de Quinault (1671), où Bellérophon-Hippolyte, amoureux de Philonoé-Aricie, est sans doute persécuté par Sténobée-Phèdre, fiancée à Proteus-Thésée, mais ignore la passion amoureuse que celle-ci lui porte et finit par se tirer sans dommage de ce mauvais pas. Cette intrigue romanesque et optimiste est la version mondaine (de même famille que les livrets d'opéra de Quinault) des intrigues de tragédie inspirées par la théologie jésuite de la liberté.

16. Voir *Héros et orateurs*, op. cit., « La poétique du Père Stefonio », pp. 149-151.

17. Le P. Galluzzi, professeur de rhétorique au Collège romain, orateur célébré par Guez de Balzac (voir l'entrée « Galluzzi » du *Dictionnaire* de Bayle), est aussi l'auteur d'un *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque* d'Aristote, source principale de l'héroïsme jésuite et cornélien, publié en 2 volumes à Paris, chez Sébastien Cramoisy, en 1645. Voir dans *Héros et orateurs*, op. cit., « L'héroïsme cornélien et l'idéal de la magnanimité », pp. 323-345.

18. *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo, discorsi all'Emin. Card. Barberino*, Rome, 1633, pp. 8-11 et 37-41. Le dialogue *Minos*, attribué alors à Platon, est aujourd'hui rangé parmi ses dialogues « suspects » (PLATON, *Œuvres complètes*, t. XIII, texte établi et traduit par Joseph Souilhé, Paris, 1930, coll. des Univ. de France, pp. 76-102, voir 318 d-e, 319 a-e, 320 a-b). Socrate y réfute la « légende » répandue par les poètes d'Athènes sur Minos, « grossier et dur », et établit que ce roi de Crète fut en réalité le premier et le plus grand des législateurs, un disciple de Zeus, un maître de justice et de vérité. C'est ainsi qu'il apparaît « juge aux Enfers », dans la tragédie de Racine.

19. BOILEAU, *Art poétique*, chant III, successivement vers 238-240, 164-167 et 169.

20. *Œuvres de M. Boileau Despréaux avec des éclaircissements historiques*, Genève, Fabri et Barrillot, 1716, t. II, *Œuvres en prose, Traité du sublime*, chap. VII, « De la sublimité dans les pensées », p. 38. Voir la traduction du traité par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1991, pp. 66-67.

21. *Ibid.*, chap. XIII, « Des images », p. 58, où le Pseudo-Longin cite l'*Oreste* d'Euripide, invoquant la « déesse » qui « veut le précipiter dans les Enfers », avec ce commentaire : « Il ne s' imagine voir toutes ces choses, que parce qu'il n'est pas dans son bon sens. » Deux autres

exemples tirés d'Euripide, du rôle d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Oreste* ont été déjà cités page 54 (voir la traduction citée de J. Pigeaud, pp. 79-80 et 82). Jackie Pigeaud préfère « apparitions » à « images » et « peintures » par quoi Boileau traduit le grec *phantasiāi*. Rappelons que Racine a tiré du chapitre VIII, « De la sublimité qui se tire des circonstances », les citations de Sappho qu'il a prêtées à Phèdre à l'acte I^{er}, scène II, vv. 272-276. Le commentaire du Pseudo-Longin s'applique admirablement à Phèdre dans cette scène : « N'admirez-vous point comment elle ramasse toutes ces choses, l'âme, le corps, l'ouïe, la langue, la vue, la couleur, comme si c'étaient autant de personnes différentes, et prêtes à expirer ? Voyez de combien de mouvements contraires elle est agitée. Elle gèle, elle brûle, elle est folle, elle est sage ; ou elle est entièrement hors d'elle-même ou elle va mourir. En un mot, on diroit qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son âme est un rendez-vous de toutes les passions. Et c'est en effet ce qui arrive à ceux qui aiment. »

22. On se reportera à l'édition et au savant commentaire par Giovanni POZZI de l'*Adone*, 2^e éd. augmentée, Milan, Adelphi, 1988, 2 vol.

23. Voir André CHASTEL (sous la dir. de), *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, Rome, 2-4 octobre 1986, École française de Rome, 1988, n^o 106.

24. Sur le débat entre le pape poète Urbain VIII Barberini et le poète de l'*Adone*, voir *L'Inspiration du poète de Poussin, essai sur l'allégorie du Parnasse*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, notamment pp. 53-67.

25. LA FONTAINE, *Ceuvres complètes*, Paris, Hachette, G.E.F., 1890, t. VI, p. 224.

26. *Ibid.*, pp. 238-239.

27. *Ibid.*, p. 253.

28. *Ibid.*, p. 273.

29. Acte I^{er}, scène I^{re}, vv. 61-62.

30. Acte I^{er}, scène I^{re}, vv. 122-123.

31. « Souvent sous les yeuses, le premier gazon venu supporta, couchés côté à côté, Vénus et le fils de Cynaras » (OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par H. Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, Hachette, coll. des Univ. de France, 1928, *Phaedra Hippolyto*, vv. 97-98).

32. Sur le parallélisme antithétique Hippolyte-Adonis, les indications ne manquent pas dans les sources antiques. R. C. KNIGHT (*Racine et la Grèce*, op. cit., p. 335) cite le vers 1421 de l'*Hippolyte* d'Euripide où Artemis promet de venger sur Adonis, favori de sa rivale Aphrodite, le mal fait par celle-ci à son dévot Hippolyte. Cette antithèse est amplement développée dans l'héroïde *Phaedra Hippolyto* d'Ovide, vv. 75-84, où Phèdre déclare « écarter loin d'elle ces jeunes gens parés comme une femme » et préférer « la beauté virile » qui lui fait désirer le contraire d'Adonis, tout en sollicitant de lui les mêmes services amoureux que Vénus a si facilement obtenus de son amant sensuel. Ce paradoxe est au cœur de la Phèdre racinienne.

33. Acte I^{er}, scène III, v. 249.

34. Acte I^{er}, scène III, vv. 257-258.

35. Respectivement acte I^{er}, scène III, vv. 277 et 306.

36. Acte II, scène V, v. 672.

37. Acte II, scène V, vv. 379-380.

38. Acte II, scène V, vv. 691-692.

39. Acte III, scène II, vv. 813-823.

40. Acte IV, scène VI, vv. 1289-1292.

41. Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 752.

42. *Ibid.*, VI, vv. 215-216.

43. SÈNÈQUE, *Phaedra*, dans *Tragédies*, texte établi et traduit par Léon Herrmann, Paris, Hachette, coll. des Univ. de France, 1925, rééd. par T. Ph. Royer, 1989, t. I, vv. 124-128.

44. *Ibid.*, vv. 296-297.

45. « Ma race du Soleil, ennemi de Vénus, est l'objet de sa haine, et c'est sur nous qu'elle se venge d'avoir été enchaînée, ainsi que son cher Mars, en chargeant d'un honteux opprobre toute la descendance de Phébus : aucune fille de Minos n'eut des amours exemptes de tragiques

conséquences, et toujours quelque chose de monstrueux y est mêlé », *ibid.*, vv. 124-128.

46. OVIDE, *Héroïdes*, éd. citée, p. 22. La Fontaine traduit ainsi ces deux vers : « Tantôt sur des tapis d'herbe tendre et sacrée / Adonis s'endormait auprès de Cythérée. »

47. Acte IV, scène II, v. 1112.

48. Voir Francis HASKELL et Nicholas PENNY, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981, pp. 148-151 (trad. franç., *Pour l'amour de l'antique*, Paris, Hachette, 1999), et Jean GAGÉ, *Apollon romain*, Paris, De Boccard, 1955, pp. 565-570.

49. Acte II, scène I^{re}, vv. 438-444.

50. Acte II, scène v, vv. 638-642.

51. Livre XV, 485-546.

52. Voir Jean POMMIER, *Aspects de Racine, suivi de l'histoire littéraire d'un couple tragique*, Paris, Nizet, 1954, pp. 338-339 ; R. C. KNIGHT, *Racine et la Grèce*, *op. cit.*, p. 335, renvoie au commentaire de Vigenère, à sa traduction de l'*ekphrasis* de Philostrate, *La Mort d'Hippolyte*, une des sources grecques de Racine, puisée dans ce recueil d'*Images* et *Tableaux* qui a été, depuis sa publication en 1578, un des grands manuels de mythologie de l'Europe classique. Racine détenait dans sa bibliothèque la *Mythologie* de Natale Conti, dans une traduction éditée à Lyon en 1612 (R. C. KNIGHT, *Racine et la Grèce*, *op. cit.*, pp. 413-421).

53. Acte IV, scène VI, vv. 1252-1256.

54. Acte IV, scène VI, v. 1240.

55. On se reportera de nouveau au beau volume de Francis HASKELL et Nicolas PENNY, *Taste and the Antique*, *op. cit.* La *Diane* à la biche, ornement de la salle des Antiques du Louvre, puis de la Grande Galerie de Versailles, est étudiée aux pages 196-198. Il n'y a rien d'anachronique, au contraire, à supposer que des statues antiques, célèbres depuis la Renaissance, aient pu entrer dans l'invention par Racine de personnages poétiques. Quintilien, dont il était pénétré, et le Quintilien du XVII^e siècle, le P. Louis de Cressolles (*Vacationes autumnales*, Paris, 1620), donnent souvent des statues de maîtres de la sculpture en exemple et modèle de l'*actio oratoria*. Les acteurs tragiques faisaient de même dans l'Antiquité comme à la Renaissance et au XVII^e siècle. Le fameux groupe de Niobé et des Niobides (Fr. HASKELL et N. PENNY, *op. cit.*, pp. 274-277), découvert en 1583 et installé dans les jardins de la villa Médicis à Rome en 1598, pourrait à bon droit être invoqué à la fois pour le personnage de Phèdre et pour le récit de la mort d'Hippolyte, tous deux comme Niobé foudroyés par un désastre tragique. On pourrait aussi, tant le récit de Thérémène est précis dans sa description quasi visuelle des gestes d'Hippolyte guidant son char et ses chevaux, suggérer que Racine n'avait pas seulement à l'esprit le texte de Sénèque mais l'image, répandue par la gravure, du célèbre *Taureau Farnèse* (*ibid.*, pp. 165-167) découvert en 1545, et installé dans la cour du palais Farnèse à Rome. Louis XIV avait formé le projet de l'acheter et de le faire venir à Paris en 1665. Il y avait renoncé en 1671, après le voyage à Rome du fils de Colbert.

56. Acte III, scène II, v. 507.

57. Acte II, scène v, vv. 621-622.

58. Acte III, scène V, v. 956.

59. Acte IV, scène I^{re}, v. 1003

60. Acte III, scène V, v. 967.

61. Acte IV, scène II, vv. 1039-1040.

62. Respectivement acte V, scène VI, v. 1496 ; acte V, scène VI, v. 1572 ; acte V, scène VII, vv. 1612-1613.

63. Acte V, scène VI, vv. 1539-1540.

64. Acte II, scène I^{re}, vv. 381-385.

65. Acte II, scène v, v. 631.

66. Même scène, vv. 628-629.

67. Acte V, scène VI, vv. 1785-1786.

68. Acte V, scène VI, vv. 1517-1522.

69. Acte II, scène v, v. 701.

70. Acte I^{er}, scène V, v. 358.

71. On trouvera d'autres arguments en faveur de l'inscription dans *Phèdre* d'une tragédie cornélienne traitée par l'ironie et symbolisée avant tout par le personnage d'Œnone, aux pages 507-516 de notre recueil *Héros et orateurs*, *op. cit.*

72. Acte I^{er}, scène III, v. 272.

73. Chez le jésuite Martin Del Rio (*Syntagma tragædiæ latinæ*, Anvers, 1593, p. 16), l'origine des chœurs de tragédie est assignée à Thésée qui, en mémoire de sa victoire sur le Minotaure, avait institué une danse rituelle reproduisant en mouvement (*strophe* et *antistrophe*) les replis du Labyrinthe. Le P. Stefonio dans la chorégraphie des chœurs de son *Crispus* (voir mon étude citée, *Héros et orateurs*, p. 165), le P. Galluzzi dans sa *Rinovazione* avaient repris et amplifié cette idée. L'ironie de la *Phèdre* de Racine consiste à faire de la tragédie elle-même une commémoration du Labyrinthe, mais cette fois c'est Thésée qui joue le rôle, sur la terre attique, du Minotaure.

74. Acte II, scène v, vv. 722-724.

75. Sur le déploiement de la « querelle du merveilleux chrétien » en « querelle des Anciens et des Modernes », voir mon essai, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, et, dans la version italienne augmentée, *Le api e le ragni, la disputa degli antichi e dei moderni*, Milan, Adelphi, 2005.

76. Sur les contradictions entre pôles opposés de l'esprit chez un autre poète contemporain et ami de Racine, longtemps proche comme lui de Port-Royal, voir mon étude, *Le Poète et le roi, La Fontaine en son siècle*, Paris, Éd. de Fallois, Paris, 1997, et *Le livre de poche*, 1999.

DE MONTAIGNE À PASCAL

LES HUMANITÉS, LA SCIENCE MODERNE ET LA FOI

Si Pascal n'eût envisagé que quelque grand profit ou même s'il n'eût été mû que par le seul désir de la gloire, je ne saurais croire qu'il eût jamais pu rassembler, comme il l'a fait, toutes les puissances de son intelligence pour mieux découvrir les secrets les plus cachés du Créateur. Quand je le vois arracher en quelque façon, son âme du milieu des soins de la vie, afin de l'attacher tout entière à cette recherche, et brisant prématurément les liens qui la retiennent au corps, mourir de vieillesse avant quarante ans, je m'arrête, interdit, et je comprends que ce n'est point une cause ordinaire qui peut produire de si extraordinaire efforts. L'avenir prouvera si ces passions, si rares et si fécondes, naissent et se développent aussi aisément au milieu des sociétés démocratiques qu'au sein des aristocraties. Quant à moi, j'avoue que j'ai peine à y croire¹.

ALEXIS DE TOCQUEVILLE.

Les humanités ou le Discours de la méthode de Montaigne

Dans le très ancien débat entre « philosophes » et « rhéteurs », « penseurs » et « écrivains », dans quel camp se range Montaigne ? L'auteur des *Essais* ne cesse de se réclamer de Socrate, grand pourfendeur de sophistes. Pour autant, il a pris soin de déclarer sans réplique, avec une pointe de défi : « Je ne suis pas philosophe. »

Il entendait par « philosophe » le professeur de philosophie au sens universitaire. Socrate n'était pas non plus philosophe en ce sens. Érasme se réclamait de lui : « Saint Socrate, priez pour nous ! » Dans leur polémique contre l'enseignement scolastique et leur apologie de la sagesse antique et des « Pères des premiers siècles », les humanistes de la famille d'Érasme ont défendu leur identité sur deux fronts : sur leur droite, ils repoussent loin d'eux les « abstrakteurs de

quintessence » de l'École, sur leur gauche, ils s'écartent des « cicéroniens », sophistes d'un autre genre, faisant gloire de leurs phrases creuses et s'écoutant parler. Quant à eux, ils se voulaient éloquents, mais au service d'une recherche de la sagesse qu'ils souhaitaient partager avec leurs interlocuteurs et leurs lecteurs. Leur rhétorique est légitimée par le dialogue qu'elle autorise et qui se refuse aussi bien au dogmatisme rebutant des professeurs qu'au « bien dire » flatteur des orateurs. Leurs genres préférés, la lettre familière et le « colloque », dont l'essai montaignien est une variante, s'apparentent à la conversation et supposent une attitude amicale envers un égal, le lecteur.

Pour Pascal, qui n'appartient ni à la famille des théologiens professionnels ni à la République des Lettres humaniste, Montaigne tient lieu de Pétrarque, d'Érasme, de Juste Lipse et de toute la tradition de l'humanisme anticicéronien. Dans les fragments intitulés *De l'esprit géométrique*, il appelle Montaigne « l'incomparable auteur de *L'Art de conférer* ». Il l'a médité avec plus d'appétit que Descartes, qu'il a déclaré « inutile et incertain ». Malebranche, son contemporain, métaphysicien professionnel dont la vocation est née à la lecture de Descartes, aura des mots très durs pour Montaigne, qu'il tient pour étranger à la recherche de la vérité.

Dans le débat toujours ouvert aujourd'hui sur le statut, philosophique ou littéraire, des *Essais*, un concept introduit en français par Descartes a joué un grand rôle pour repousser Montaigne du côté de la littérature et de la rhétorique : c'est celui de « méthode ».

La pensée de Montaigne procède de son propre aveu par caprices, sauts et gambades, elle fait l'effet, comme disait Richelieu de Corneille, de « manquer d'esprit de suite », elle ne s'impose à première vue aucune « méthode ». À cet égard, les *Essais* tombent sous le même reproche que l'on n'a pas manqué d'adresser depuis aux poètes, dont Montaigne fait grand cas, aux romanciers, aux diaristes, aux épistoliers, bref aux « littéraires » par définition faibles d'esprit. Faute de méthode scientifique ou de prétention à la méthode scientifique, ils tâtonnent, ils n'ont rien de sérieux à nous apprendre. Qu'ils nous amusent !

On peut rappeler en faveur de Montaigne que « méthode » en grec signifie chemin, et que tous les chemins, même et surtout les plus ardues, ne sont pas nécessairement tracés en droite ligne, comme celui que se fixe le Descartes du *Discours* pour sortir au plus vite de la forêt obscure du doute. Bien loin d'être absents des *Essais*, le mot et l'idée de chemin y reviennent sans cesse. Ils sont liés à l'exercice de la promenade et du voyage, qui met en mouvement le corps avec l'esprit, même si l'itinéraire suivi n'est pas fixé d'avance, même s'il multiplie les détours et les digressions, même s'il conduit le promeneur ou le voyageur à prendre, en cours de route, plusieurs points de vue très différents sur la diversité du même paysage traversé. « Il avait bien senti, a écrit Pascal dans les *Pensées*, le défaut d'une droite méthode. »

On peut donc se demander si cette allure volontiers oblique, préférant affronter les sinuosités, les surprises, les accidents du réel, plutôt que de le transporter dans l'abstrait pour le mettre au carreau, ne mérite pas elle aussi le

nom de « méthode ». Swift a logé la république philosophique des cartésiens sur l'île volante de Laputa, du haut de laquelle ses scientifiques, ses ingénieurs et ses techniciens, observant à la lunette les confuses réalités terrestres et leurs habitants, se donnent froidement les moyens de les retailler et de les planifier à leur idée. De cette république de cerveaux montés sur tige, Montaigne s'est d'avance exclu. Il n'avait pas plus de chance d'y être admis qu'Homère dans la République de Platon. Pascal lui-même a refusé de s'embarquer sur l'île de Laputa : il s'est lancé dans le monde et il a lu Montaigne. Au XVII^e siècle, un Pierre Charron, un Nicolas Peiresc, un Pierre Gassendi, excellents esprits, pour ne rien dire de Shakespeare qui avait pu lire Montaigne dans la belle traduction de John Florio, ont tenu Montaigne pour un grand expert du monde sublunaire et de ses lunatiques passagers humains. Ils l'ont tenu pour maître d'une méthode du connaître parfaitement accordée à ces choses fuyantes, décevantes et fortuites auxquelles la géométrie, la logique formelle et le langage mathématique n'entendent goutte. Cette méthode adaptée à ce qui ne marche pas droit ne cherche pas à se cacher dans les sinueux replis des *Essais*. Elle fait l'objet néanmoins de l'un d'entre eux.

Il est vrai que c'est l'un des derniers. Montaigne n'avait rien prémédité. Parti à l'aventure, il s'est aperçu qu'en *définitive* il n'avait point erré. Traduisons sans hésiter par « discours de la méthode » l'« Art de conférer » qui occupe l'essai VIII du livre III.

Les meilleurs lecteurs et disciples de Montaigne au XVII^e siècle l'ont entendu ainsi. Dans la *Vie de Nicolas Fabri de Peiresc*, publiée en 1647² par Pierre Gassendi à la mémoire de son sage et savant ami disparu dix ans plus tôt, un chapitre est consacré à la conversation de Peiresc avec les nombreux hôtes qui faisaient halte chez lui, à Aix, ou qui venaient spécialement lui rendre visite. Les amis faisaient souvent défaut à Montaigne, isolé par l'insécurité des guerres civiles. Sociable, il combla ce manque en se créant, par les publications successives de ses *Essais* chaque fois augmentés, un public de lecteurs reconnaissants et amicaux. Grandi dans une époque où la France était moins déchirée, Peiresc (1580-1637) ne manqua jamais d'amis³. Ses voyages de jeunesse en Italie et dans les Flandres le firent plébisciter « prince » par la République des Lettres européenne. Une fois retiré en Provence, à partir de 1623, il entretenait dans la plupart des pays d'Europe et entreprit sur le pourtour de la Méditerranée, de Tunis au Caire, de Smyrne à Alep, une immense et assidue correspondance aussi bien avec de grands esprits qu'avec de modestes informateurs et des commerçants avisés qui le ravitaillaient à son gré en livres et manuscrits rares et en « antiquailles », mais aussi en animaux et plantes exotiques. Avec ces amis absents et ces collaborateurs lointains, cet insatiable « curieux » dialoguait par lettres. Avec ses nombreux hôtes de passage ou ses visiteurs venus de loin, cet autre Montaigne « conférait » de vive voix. La description que propose Gassendi de la conversation de son ami laisse entrevoir chez celui-ci cet « esprit de joie » dont saint François de Sales a fait une vertu, et le « discernement des esprits » que leur ancien élève au collège de Tournon tenait de ses premiers maîtres, les Jésuites : mais les nervures essentielles de cette

interlocution féconde pour les deux parties viennent de l'« art de conférer » montaignien.

Historien, juriste, philologue, antiquaire, savant universel en « histoire naturelle », ce Pline l'Ancien français est tout le contraire du pédant compilateur moqué par Montaigne. Le miel que cette abeille compose satisfait à la fois son appétit de savoir et sa vocation à une sagesse partagée. L'expérience méticuleuse de la diversité surprenante des choses et des êtres, dans le voyage et dans ces autres formes du voyage que sont l'hospitalité, l'entretien et la correspondance, dilate et exerce son comparatisme généralisé, artère aorte d'une double enquête, scientifique sur la Nature et morale sur la nature humaine. L'immense Peiresc, que l'on découvre peu à peu au fur et à mesure que de nouveaux chercheurs révèlent des pans inconnus de la seule œuvre qu'il ait laissée, sa correspondance pour l'essentiel inédite, conservée à la bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras, est aussi un autre Montaigne, dont les « essais » épars dans cette correspondance attendent l'abeille moderne qui les butinera et en fera pour nous un nouveau et succulent gâteau de miel.

Des abeilles de moindre envergure que Peiresc, mais savants autant que sages, il n'en manquera point dans la France du Président de Brosses, du Chancelier d'Aguesseau, du Président de Montesquieu, du Président de Malesherbes. La grande Robe parisienne et provinciale du XVIII^e siècle est fertile en génies merveilleusement lettrés. L'aristocratie d'épée elle-même, malgré son inappétence pour les longues concentrations d'esprit et la persévérance dans le travail, a produit un Vauvenargues. De ses rangs est sorti l'un des grands érudits et antiquaires dans la tradition de Peiresc que compte le siècle des Lumières, le comte de Caylus (1682-1765), dont l'*alter ego*, le La Boétie en quelque sorte, fut Pierre-Jean Mariette, fils et héritier d'un marchand d'estampes, le connaisseur de dessin, de gravure et d'arts visuels le plus éclairé d'Europe. Grand seigneur infatigable, voyageur dans sa jeunesse en Italie, en Méditerranée orientale, en Hollande, en Angleterre, Caylus entretenait une abondante correspondance internationale : elle fit de lui, comme autrefois de Peiresc qui avait collaboré et correspondu avec Rubens pour l'iconographie des *Histoires de Marie de Médicis*, un prince à la fois de la République des Lettres et de la République des Arts.

Dans la préface du tome II de son *Recueil d'antiquités*, publié en 1759, on trouve le témoignage de la fidélité de Caylus à cette « conférence » montaignienne dont Peiresc avait avant lui adopté la méthode. Caylus vient d'évoquer le dialogue qu'il entretient, chez lui, dans sa propre collection, à travers des œuvres d'art apparemment mineures, avec leurs auteurs anonymes de l'antique Méditerranée ; il peut ainsi toucher du doigt ce qu'il entre d'essais et d'erreurs, de tâtonnements et de répétitions, de hasards et d'accidents heureux, dans la lente et persévérante maturation, le long des générations, d'une forme réussie, durablement belle et souvent imitée. Tout le contraire de l'enthousiasme qui attachera Winckelmann aux seuls chefs-d'œuvre de l'âge d'or de l'art grec, tout le contraire aussi de l'esprit de système, à la fois sensualiste et rationaliste, qui enorgueillit ses ennemis, les Encyclopédistes. Caylus écrit :

Le retour que ces exemples engagent [l'antiquaire] à faire sur lui-même est peut-être le moyen le plus efficace pour la destruction de l'Égoïsme, ce grand ennemi des hommes, et le défaut le plus important dans la société. J'ai donc eu raison de dire que les réflexions produites par l'Antiquité conduisent aisément celui qui s'en occupe à démêler les plus grands ridicules de l'humanité, à s'affecter de leurs mouvements et, conséquemment, à procurer, par une indifférence complète sur tous les petits intérêts qui divisent les hommes, le bonheur du peu de jours qu'il doit passer sur la terre.

« Retour sur soi », « réflexions qui démêlent les plus grands ridicules de l'humanité », « moyen efficace pour la destruction de l'Égoïsme », autant de formules qui attestent, chez ce grand seigneur qui se veut sage à force de modestie et de persévérance savantes, à la fois l'exercice de la « conférence » et le sentiment très vif que cet exercice l'a effectivement transformé lui-même. L'étude comparée des œuvres d'art, comme celle des œuvres littéraires, est un exercice spirituel. Elle dompte l'amour-propre en même temps qu'elle aiguise le goût. Montaigne eût été content de ce disciple titré.

L'essai « De l'art de conférer » passe souvent pour l'incunable des traités de conversation français, ce qui dispense de saisir sa véritable portée. Rien n'empêchait Montaigne d'adopter, pour titre et fil conducteur de l'essai VIII du livre III, le mot « conversation ». C'est sans doute un mot du latin tardif : le terme cicéronien est *sermo*, dont se sert au XV^e siècle Giovanni Pontano dans son traité *De sermonibus*⁴. Les Italiens l'avaient fait passer dans leur langue, au XVI^e siècle la reine des langues littéraires romanes, reconnue pour telle par l'auteur des *Essais* qui cite volontiers dans le texte l'Arioste et le Tasse. Dans un célèbre dialogue publié en 1574 et traduit en français sous le titre *La Conversation civile* dès 1579, c'est-à-dire près de dix ans avant la rédaction de l'essai VIII du livre III, Stefano Guazzo avait mis définitivement ce mot en circulation dans toute l'Europe.

Montaigne a préféré le mot « conférence », dont la sémantique en français joue, très heureusement pour son dessein, à la fois sur « conversation » et sur « comparaison » : « conférer », ce n'est pas seulement s'instruire et se divertir à plusieurs, c'est aller, à deux, au fond des choses, c'est aussi se comparer, se confronter entre pairs de même force :

Ce n'est pas assez, de conter les expériences, il les faut peser et assortir, et les avoir digérées et alambiquées, pour en tirer les raisons et les conclusions qu'elles portent.

L'art de conférer est un art réciproque de penser. Le latin tardif *pensare* a donné deux mots au français moderne : « peser » et « penser ». Penser, c'est peser, c'est mettre méthodiquement en balance, en doute et à l'épreuve, sur deux plateaux, pour les évaluer et juger en soi-même avant de trancher, les données de sa propre expérience et celles qui nous viennent du témoignage fiable d'autrui. Opération de rhétorique adulte, qui tient compte de toutes les inconnues, à commencer par le temps et par le « moi », réunies dans l'équation risquée de la parole, sans se précipiter ni se faire illusion sur ses chances de *toucher juste*. Le contraire donc de l'assurance avec laquelle procédera la méthode cartésienne, et plus généralement la raison théorétique moderne, dont le sujet, le « Je » pensant transcendantal, opère en laboratoire sur des objets soigneusement extraits de

l'expérience personnelle et « subjective ». La pensée ainsi appliquée au monde impersonnel de la physique ne court pas le risque de se heurter au *kairos*, nom que les Grecs ont donné à cet imprévisible qu'est *le moment propice ou voulu* ; elle est non moins dispensée de répondre à l'urgence du *prepon*, nom que les Grecs ont donné à l'observation de *ce qu'il convient*, à vue humaine, de faire et de dire dans chaque conjoncture singulière et irrépétable. Dans *l'Entretien avec M. de Sacy*, Pascal a bien vu comment les *Essais* de Montaigne déconcertent, par toutes les voies de la « conférence », la présomption du « Je » qui s'évade du temps réel et de l'existence vécue, régnant sur un monde qui le dispense de se connaître dans sa tragique puissance d'erreur.

Le double registre de sens du verbe « conférer », l'un épistémique (une méthode hardie du connaître) et l'autre anthropologique ou sociologique (être humain, c'est dialoguer), convient au dessein de Montaigne. Par le choix du verbe, dès le titre de l'essai, il fait savoir à son lecteur attentif les deux principes qui doivent régir sa lecture de l'essai : l'art dont il va être question n'est pas celui de la conversation, mais de la comparaison ; et la comparaison ne peut être élevée au rang de méthode qu'à la condition de ne pas être entendue comme une simple figure de pensée, mais comme la figure même de la pensée appliquée aux choses humaines.

Il est vrai qu'au cours de cet essai Montaigne en passant rend hommage à Guazzo et, en général, aux académies italiennes qui, à l'image de celle dont *La Conversation civile* rapporte les agréables et nourrissants devis, ont fait renaître en Europe un art social qu'il qualifie d'« athénien ». Ailleurs dans les *Essais*, Montaigne fait plus que des réserves sur le *Cortigiano* de Castiglione, le *Galateo* de Della Casa et sur la *trattatistica* italienne de la civilité de cour dont le livre de Guazzo est à bien des égards la synthèse. L'art courtisan d'arrondir les angles, de dire à chacun ce qu'il souhaite entendre et, dans la vie d'affaires comme dans le loisir, de s'entretenir avec une complaisance de principe, relève, aux yeux de Montaigne, de la flatterie. Il dérive de ce « cicéronianisme » dont Érasme avait fait la satire et qui cache, sous l'attention exclusive à la forme, le renoncement à l'indépendance et au courage de l'esprit.

Sans doute, les conventions de la politesse et les ménagements réciproques en société, tels que les Italiens les ont enseignés à l'Europe des cours, sont hautement préférables à la brutalité et au cynisme où les guerres civiles ont fait sombrer la noblesse d'épée française. Il reste que l'art de la conversation à l'italienne, transposé dans la France des haines, ne fait que couvrir de fard et de ruse la violence des amours-propres et des partis pris toujours prêts à « tirer leur raison » par leurs armes. L'arrière-plan des *Essais*, ce sont les *Massacres des Triumvirs* d'Antoine Caron. Ce sont la Saint-Barthélemy et les exactions du baron des Adrets. L'Italie et ses faits divers de jalousie conjugale (les futures *Chroniques italiennes* de Stendhal) ne font pas le poids dans l'inhumanité.

Les *Essais* sont tout entiers un recueil d'« exercices » (au sens de « travail sur soi-même ») qui veulent aller au fond du mal qui a rendu atroce le « beau XVI^e siècle » de François I^{er}. Ils visent, pour reprendre le mot de Caylus, à « détruire

l'Égoïsme », en déconcertant son *cuyder*, sa *présomption*, mots cette fois de Montaigne pour désigner la racine des fureurs et erreurs qui rendent l'homme le pire bourreau de l'homme. Tous les chemins empruntés tour à tour par les *Essais* conduisent leurs lecteurs et leur auteur, payant d'exemple et d'expérience, à humilier la « vanité » qui rend aveugle à autrui et ivre de soi. La fin de cette ascèse n'est ni la comédie de la flatterie réciproque ni l'idylle non moins trompeuse du dialogue à tout-va et de l'identification fusionnelle à l'Autre, mais la « conférence » où chacun découvre et accepte ses propres limites en s'exposant franchement à celles qu'autrui se risque de son côté à découvrir et à accepter.

Sur tous les chemins des *Essais*, la « comparaison » est la méthode. Au sortir de la confusion et de l'obscurité trouble de la forêt, Descartes, assuré de sa propre raison et de ses axiomes, construit une méthode déductive qui rendra la matière soumise servilement à son connaître et à son vouloir. Montaigne n'est jamais assez assuré de sa propre raison pour lui accorder un tel empire sur la Nature. Il veut voir clair, mais dans la forêt obscure du naturel humain. Dans les *Essais*, on ne se sent jamais indemne de confusion, d'obscurité et d'erreur. Au contraire, en regardant Montaigne découvrir les siennes dans le cours d'anatomie qu'il professe sur son propre esprit, son propre cœur, son propre corps, on prend inlassablement la mesure de celles dont, lecteur, on est capable. Cette *inquisition* toujours recommencée de notre faiblesse à voir et à savoir nous montre la vérité définitive toujours hors de notre atteinte : cette indéfinition même qu'il nous faut bien reconnaître pour nôtre dégonfle notre « suffisance » : elle calme notre zèle à punir les insuffisances réservées à autrui, elle rend cohabitable notre humanité imparfaite et mortelle. La « comparaison » implicite entre l'essayiste qui se déshabille et son lecteur tenté de se croire revêtu d'« habits de roi » est la grande affaire des *Essais*. Cette grande affaire avance en se dépliant et se multipliant en une multitude de micro-comparaisons qui, d'étonnement et d'application, laissent sans voix.

Montaigne avance donc, mais en se retournant, en regardant à droite et à gauche, en arrière et en avant, en haut et en bas, pour comparer ce qu'il voit et se comparer à ce qu'il voit. Comparaison de lui-même avec lui-même, de lui-même avec les plus beaux représentants de l'humanité, comparaison de ses contemporains avec les Anciens, comparaison des Européens vainqueurs avec les Indiens d'Amérique vaincus, comparaison entre la *sollertia animalium*, l'intelligence des animaux, et celle dont les humains s'imaginent pourvus, comparaison générale entre croyances religieuses contradictoires, entre systèmes de mœurs et de pensée incompatibles, autant de confrontations qui mettent en évidence l'impuissance de la raison humaine à s'élever à des vérités universelles et les difficultés que rencontre la foi religieuse pour s'adresser au même Dieu : « Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà », dira Pascal ; parallèles enfin, à la Plutarque, entre grands hommes qui, mis côte à côte, révèlent des pailles dans leur noble métal. Autant de durs déniaisements du *cuyder* que s'impose le « Je » de Montaigne et qu'il oblige ses lecteurs à partager avec lui – sans avoir à hausser le ton.

La manière même de lire et de composer de Montaigne est gouvernée par la comparaison : comparaison entre sa prose et sa langue *vulgaires* avec les citations grecques et latines des poètes et moralistes anciens qu'il y incruste, non tant pour orner sa propre prose française que pour la remettre à son rang modeste et rendre évident son caractère aventureux ; comparaison enfin entre les auteurs qu'il admire et lui-même incapable de produire autre chose qu'une « fricassée ».

La figure de pensée, que, dans son *Ars rhetorica*, qui connut d'innombrables éditions à la Renaissance, le Grec Hermogène de Tarse nommait *syncrisis* (jugement qui se tire d'un parallèle)⁵, et qui se prête à tout un jeu de va-et-vient entre comparé et comparant, a été érigée par Montaigne en principe généralisé du « se connaître », point de départ et point d'arrivée des exercices comparatifs et critiques que les *Essais* appliquent aux choses de l'expérience humaine. Encore au XVIII^e siècle, l'antiquaire Caylus, procédant, pour évaluer les objets d'art et d'artisanat antiques, à la comparaison incessante et minutieuse entre objets de même famille, reste fidèle à la *syncrisis* généralisée et généralisable de Montaigne, principe d'une science à la fois probe et sceptique, chemin, pour qui la cultive, de désabusement moral et d'humilité cognitive.

La guerre que livre le « Je » pensant de Montaigne à l'inflation du « moi » est tout le contraire du masochisme. Elle vise à restaurer sa propre capacité naturelle à vouloir droitement la vérité et la vie bonne, contre l'ingéniosité du « moi » à fausser l'une et à s'écarter de l'autre. Cette guerre redresse l'optique déformée par l'« amour-propre », qui enferme ses esclaves volontaires dans un univers faussé et inhabitable. Elle travaille à le ramener chez lui, à la maison, dans sa vraie portée, dans son « naturel », là où il est à même de voir et de se mouvoir avec un peu de justesse. Cette cure de l'esprit est demandée par l'âme qui aspire à guérir de la plus grave des maladies, la plus féconde en alibis intimidants : s'ignorer.

Les exercices d'humilité et d'autocritique comparatives auxquels se soumet Montaigne fondent une grandeur d'âme prévenue de s'enorgueillir : ils assoient cette magnanimité modeste sur la plus haute preuve de noblesse, la capacité à reconnaître en face et à accepter sans fléchir l'essentielle finitude de la condition terrestre et mortelle. Le véritable amour de soi est un état de santé spirituelle gagné sur l'hypertrophie du « moi » qui éteint l'esprit et paralyse l'âme, en substituant à Dieu une idole : l'adoration de l'homme envers soi. Le philosophe professionnel n'est pas toujours celui qui adore le moins cette idole.

Le « retour à soi », qui suppose un incessant « retour sur soi », ce combat de partisan dans les fourrés et la forêt contre les illusions des passions et les ruses de l'égoïsme, n'a certainement pas pour site la *conversazione civile* de Guazzo, ni les traités français ultérieurs de conversation. Tous les théoriciens du loisir lettré et des agréments du dialogue entre « honnestes gens » demanderont sans doute à leurs élèves un certain oubli d'eux-mêmes, qui laisse à autrui l'occasion de briller. Ils leur recommanderont de ne faire ostentation ni d'esprit, ni d'érudition, ni, à plus forte raison, de supériorité sociale. Dans la conversation mondaine, les interlocuteurs ne sont pas rivaux, ils coopèrent en se pliant volontiers aux mêmes règles du jeu. Pour participer à ce jeu social et exceller dans ce que Montaigne

classe parmi les « cérémonies de paroles », les devisants doivent donc avoir appris à contenir leur amour-propre et les passions dont il est la corne d'abondance.

Mais ce contrôle externe sert l'amour-propre, qui triomphe d'autant mieux qu'il a appris à se cacher civilement. Rousseau n'aura aucune peine à démonter cette stratégie de Philinte. Dans « De l'art de conférer », Montaigne fait déjà remarquer l'extériorité trompeuse de la règle du jeu énoncée par les théoriciens de la conversation. Il suffit que l'un des interlocuteurs soit paré, par position ou prétention, d'un crédit illusoire et abusif pour que l'autorité creuse de sa parole, non gagée sur son être propre, obtienne le dessus. Il suffit, dans de telles compagnies, d'un « beau trait », d'une « bonne réponse et sentence », peut-être trouvée « à l'aventure », pour emporter une adhésion flatteuse. Les esprits tranchants, qui jugent « par paroles universelles », ont aussi toutes chances de l'emporter, alors qu'ils ne sont sûrs de rien et lancent à l'aveuglette un coup de dés. Cette rhétorique à fleurets mouchetés n'est que vanité pour Montaigne. Celle qu'il pratique, et à laquelle il veut initier ses lecteurs, veut vivre, comme M. Teste, dangereusement.

Le corps à corps vigoureux et franc est une épreuve autrement redoutable et féconde : elle met en jeu l'être entier des lutteurs. « Celui, écrit Montaigne, qui n'a pas rempli sa force, il vous laisse deviner s'il a encore de la force au-delà, et s'il a été essayé jusque à son dernier point ; celui qui succombe à sa charge, il découvre sa mesure et la faiblesse de ses épaules. » « Conférer », en ce sens, est un sport de très haute école et à très haut risque. Il n'admet ni dopage, ni alibis, ni tricherie.

En réalité, la « conférence » que privilégie l'essai VIII du livre III résume tous les exercices spirituels de *syncrisis* mis en œuvre par Montaigne dans les *Essais*, elle les réfléchit comme un véritable miroir-sorcière. Le rapport qu'elle définit à autrui, au monde et à soi-même, a une tout autre portée existentielle que la « conversation civile » et ses règles du jeu formelles, dont l'amour-propre au fond n'a rien à craindre et où il a tout à gagner. La « conversation civile » évite les tensions, arrondit les angles. La « conférence » montaignienne ne biaise pas avec la confrontation. C'est un art martial. Il n'y entre rien de violent ni d'hostile. Mais il s'agit bel et bien de se comparer durement à autrui face à face, afin de prendre exactement sa propre mesure et de renverser ses propres idoles.

La conversation « civilisée et artiste » demande des interlocuteurs en nombre limité (« pas moins que les Grâces, pas plus que les Muses »), mais il en faut plusieurs. La « conférence » montaignienne se concentre dans le duo, pour ne pas dire le duel, en tête à tête, ou devant témoins silencieux. Ici on ne fait ni cercle, ni académie, ni salon, ni cour. Le « caquet » n'est pas de saison. C'est la palestre sportive de l'esprit (*ingenium, ingegno*) où l'on s'exerce à deux, tous muscles dehors. C'est la forme virile du dialogue oral, mais aussi de la lecture.

On pourrait reprocher à Montaigne de ne pas avoir, comme Platon dans ses dialogues, rapporté au moins une de ces séances d'art martial qu'il oppose à toutes les « paroleries » et de n'en avoir évoqué l'exercice que de biais. De même n'a-t-il pas autrement que par allusion décrit le contenu de ses entretiens avec La

Boétie, qui fut pourtant pour lui le judoka idéal. Est-ce à l'ami disparu qu'il pense lorsqu'il écrit, dans « De l'art de conférer » : « J'aime une société et familiarité viriles, une amitié qui se flatte en l'âpreté et vigueur de son commerce, comme l'amour, es morsures et égratignures sanglantes. »

Voilà en tout cas pour l'*eros* de la « conférence ». Mais, dans sa forme, elle n'a rien des fureurs de l'amour. Montaigne lui demande l'« ordre ». Il n'entend pas l'appareil logique de la *disputatio* universitaire, mais la concentration de deux pensées qui rebondissent sur le même point d'enquête. L'« ordre » de la « conférence », telle qu'il la souhaite, suppose aussi la bonne foi réciproque. Il suppose aussi l'urgence. On confère à fond et avec ordre quand la question posée est d'enjeu vital.

Comme on eût aimé entendre l'une de ces belles disputes « courageuses » d'égal à égal, les seules qui puissent consoler Montaigne de l'océan du bavardage : chamailleries d'amour-propre jaloux où l'on contredit pour contredire, querelles déréglées qui opposent aveuglément deux colères, « bastelages » de forts en thème qui font parade de leur science pour les ignorants ! Tout autre chose ont dû être les dialogues entre amis sûrs sous pression de guerre civile, tandis que rôdent au-dehors les meurtriers de Cicéron et de César.

Mais, à la réflexion, il est évident que les *Essais* eux-mêmes comblent amplement cette apparente lacune. Leur monologue est en réalité un incessant dialogue. Il contient et il rapporte tout le cycle des « conférences » de leur auteur avec des partenaires à sa hauteur, Socrate, Lucrèce, Sextus Empiricus, Épicète, Épicure, et leurs disciples sans le savoir, les paysans de Gascogne. L'essai « De l'art de conférer » résume ces conférences et illustre leur « ordre » en conclusion, dans le tête-à-tête de Montaigne avec « un grand personnage, droiturier et courageux, non d'une vertu superstitieuse, mais philosophique et généreuse » : Tacite. Il reconnaît le style de pensée de ses propres *Essais* dans la rhétorique supérieure des *Annales*, comme dans un miroir. Il y reconnaît aussi sa propre époque déjà jugée : « Vous diriez souvent qu'il nous peint et qu'il nous pince. » La comparaison méthodique est donc capable de dégager des constantes par-delà les temps, autant de balises pour le sage dans la nuit et le trouble de la brève existence humaine.

Ces exceptionnels dialogues au sommet ont pour trame le comparatisme généralisé auquel se livre quotidiennement Montaigne. Il ne se lasse pas, en phénoménologue, d'observer avec le plus vif intérêt, et sans les contester, les « rêvasseries », les « opinions vulgaires et casuelles », et l'immense gamme des « contenances » sottes que lui fournit l'expérience de la communication quotidienne. Mais personne n'est moins snob que le maire de Bordeaux. La comédie humaine, même la plus banale, la plus sordide, ne l'ennuie ni ne l'irrite, elle l'édifie et elle l'amuse, d'autant plus qu'il ne s'en extrait pas : il se sait immergé en elle, il s'écoute en elle. Dans le même essai, on passe ainsi de la « conférence » au sens d'enquête en équipe de deux âmes fortes, à la « conférence » au sens de « conversation ». À cet autre type de « conférence », entre *stulti* (entre niais), Montaigne ne se dérobe pas. Autant d'occasions pour lui de comparer et de se comparer avec fruit. Bien loin de prendre l'inanité sonore de

haut, elle l'« avertit », comme il souhaite l'être, non par « exemple » à « suivre », mais par « dissimilitude » et « contrariété » à « fuir ».

Elle instruit sa prudence. Mais surtout elle exerce son humilité. N'offrons-nous pas nous-mêmes, à notre insu, de tels contre-exemples qui profitent à qui en fait bon usage ?

Combien de sottises dis-je, et réponds-je tous les jours, selon moi ; et combien plus fréquentes, selon autrui ? Ayons toujours en la bouche ce mot de Platon : Ce que je trouve mal sain, n'est-ce pas pour être moi-même mal sain ? Ne suis-je pas moi-même en coulpe ? Mon avertissement [ne] se peut-il pas renverser sur moi ? Sage et divin refrain, qui fouette la plus universelle et commune erreur des hommes.

La « conférence », celle dont les *Essais* nous font spectateurs et interlocuteurs, traque le principe de tous les maux dont l'homme est capable, la satisfaction de soi. Mais Montaigne sait bien que cette traque n'a de sens et de fruit que pour peu de gens. Les *principiantes* qui le demeureront toute leur vie en resteront toujours indemnes. Entrer en conférence avec eux, c'est peine perdue. « Ils ne nous en savent nul gré, et en deviennent plus *ineptes*. » Le silence et le retour sur soi s'imposent alors. L'Autre, pour Montaigne, n'est pas souvent, il est même rarement, notre prochain, à plus forte raison notre frère d'âme. Chose rare, l'amitié pour Montaigne, comme l'*aptum* de l'orateur surmontant une difficulté en parlant enfin à *propos*, c'est la dissemblance habituelle entre « je » et « tu » perpétuellement rémunérée pour une fois par un rare échange d'égal à égal.

Jamais comme dans l'essai VIII du livre III, la palestre des *Essais* n'a reconnu si franchement la faiblesse de son rayon d'action : elle s'avoue impuissante à entraîner la plupart des hommes à « se conférer », c'est-à-dire à naître réciproquement à leur propre humanité, à reconnaître leur commune fragilité et capacité d'erreur dans le temps. C'est là que Montaigne montre le mieux le péril au sein duquel vit le sage, et l'insécurité que lui vaut sa sagesse même. L'exercice méthodique de la comparaison lui interdit de « se satisfaire », de « se fier de soi », il l'oblige à rester, vis-à-vis de lui-même, « mécontent » et « craintif ». Les croyants de l'amour-propre, et ils sont légion, sont trop cuirassés d'euphorie pour accepter le prix d'ironie sur soi auquel s'acquiert le simple contentement d'être homme parmi les hommes qui est le fruit des *Essais*. S'ils l'entrevoyaient, ils s'y refuseraient de toutes leurs forces.

La bêtise est un monstre bien protégé par l'âpre plaisir qu'elle prend à elle-même. Elle répand la terreur, mais sans se départir de ses prétentions, et en se prévalant de la complicité ravie de « tout un peuple en foule et en troupe » avide des « jugements universels » dont elle est prodigue. Décrivant la bêtise, Montaigne s'égale à Swift, à Goya, à Flaubert. Il fait voir la bête, son rire satisfait, et les acclamations que lui vaut ce rire à dents nues :

C'est aux plus malhabiles à regarder les autres hommes par-dessus l'épaule, s'en retournant toujours du combat pleins de gloire et d'allégresse. Et le plus souvent encore, cette outrecuidance de langage et de gaieté de visage leur donne, gagné à l'endroit de l'assistance, qui est communément faible et incapable de bien juger et discerner les vrais avantages. L'obstination et ardeur d'opinion sont la plus sûre preuve de bêtise. Est-il rien certain, résolu,

dédaigneux, contemplatif, grave, sérieux, comme l'âne ?

L'exercice méthodique de la *syncrisis* est donc par définition très minoritaire. Les plus doctes, prompts eux-mêmes à l'autosatisfaction et aux jeux de pouvoir, s'en dispensent. Les rares qui demandent de se réveiller n'attendent pas de ce réveil une sortie privilégiée de la condition commune, mais au contraire la bonne manière de l'habiter. La comparaison méthodique introduit dans le « moi » de ses trop rares praticiens un désabusement qui le soulage de son hypertrophie trompeuse, alors que l'immense majorité des hommes, expulsés de la condition humaine par leur « moi » idolâtrique, les coagule collectivement en un monde de cauchemar créé de toutes pièces par leur faux dieu. Pour cette coalition d'exilés qui se prend pour une cité, Socrate l'éveilleur est un danger public.

Du sommeil où l'âme est plongée par le « moi » qui veut se suffire, le sage ne peut éveiller que celui qui en a vocation, et avec lui les « siens », ses amis, ses frères et sœurs d'âme, à qui il doit « assiduité de correction et d'instruction ». C'est dans ce cercle sûr de pairs et d'intimes qu'il est loisible de se détendre allégrement et à cœur ouvert, en « devis pointus ». Comme le Romain Macrobe dans ses *Saturnales*, Montaigne fait la distinction, dans son « Art de conférer », entre les sévères exercices du matin, « tendus » et « sérieux », et les exercices du soir, sur un autre mode, nonchalant et gai, autour d'un banquet. À ses yeux, comme aux yeux de Macrobe, ces moments de détente partagée n'en sont pas moins « aigus », « ingénieux » et « profitables ». Même dans ces ébats de parole entre amis au repos, il arrive que soient pincées « des cordes secrètes de nos imperfections, lesquelles, rassis, nous ne pouvons toucher sans offenser ». Autre voie donc (elle passe aussi par la comparaison) pour s'« entravertir utilement de nos défauts ».

À tout le moins, à qui l'exerce, la « conférence » entre *proficientes*, entre progressants, avec pour enjeu le plus désirable qui soit, l'éveil de l'âme à son humanité, donne l'exacte mesure de toute la « parlerie » humaine, immense « divertissement » bavard et absurde (Mallarmé dira : « l'universel reportage »), où prospère la Bêtise. Il donne à ce dragon aux têtes innombrables l'illusion de régir le cours du monde, alors qu'il est le jouet des caprices de la Fortune. Avec une intrépide ironie que Pascal reprendra à son compte, Montaigne décrit les leurres mis en œuvre par la puissance publique : émanation et miroir de ce Léviathan, elle sait « recommander » au peuple et se persuader elle-même de sa « suffisance » écartant les « oppositions » par un « mouvement de tête, un souris ou un silence, devant une assistance qui tremble de révérence et de respect ». Les chefs politiques, comme les doctes, se défendent contre la comparaison libératrice : ils n'en imposent que davantage au grand nombre. Il faut un Tacite pour démêler, dans le détail de leur présomption, de leur fortune ou infortune, des emportements et revirements de l'opinion, comment ces esclaves de leurs humeurs et des sondages peuvent faire d'une société un enfer.

La grande « conversation » politique, comme les innombrables conversations privées, est en règle générale imperméable à la conférence, dont l'exercice ouvert à tous (et auquel Montaigne cherche à convertir le plus grand nombre de ses

lecteurs) ne peut guère espérer rallier qu'un petit nombre de progressants. Outre un exercice spirituel à deux, l'« Art de conférer » peut s'élargir en une enquête critique sur la vie intellectuelle, sociale, politique, sur le tissu même de l'Histoire, parce qu'il repose d'abord et avant tout sur une interprétation générale de la parole humaine pervertie de l'intérieur par les puissances trompeuses de l'égoïsme. Les meilleurs moralistes et mémorialistes français du XVII^e siècle se reconnaissent à leur fidélité envers Montaigne. Mais la fausse comparaison, ou plutôt l'antithèse qu'ont pratiquée si volontiers et avec une indéniable efficacité les philosophes du XVIII^e siècle, en opposant l'Ingénu, le Huron, le Quaker, le Bon Sauvage, l'Enfant, aux vices attribués exclusivement à l'homme civilisé, relève de la polémique politique plutôt que de la sorte d'éveil auquel cherchait à conduire la « conférence » des *Essais*.

De Montaigne à Pascal : humanités, nouvelle science et foi

Comme Shakespeare, Montaigne vit dans un univers de qualités mouvantes qui, perçu à hauteur d'homme, n'est qu'une « branloire pérenne », emportée par le flux du temps et coulant inexorablement vers la mort. Il croit cependant possible de s'y reconnaître et de s'y conduire avec « à-propos » (le *kairos*, le *prepon* des Grecs, l'*aptum* des Romains) à force d'expérience et d'exercice de la comparaison et du parallèle. Ressemblances et différences donnent des points de repère qui balisent le chemin, sans pouvoir garantir contre les coups de la méchanceté et du hasard. Dans le langage de Montaigne comme dans celui de Shakespeare, ce sont des figures de pensée, métaphores, oxymores, paradoxes, proverbes, adages, étincelles pour l'âme en voyage comme le sont les astres perçant les nuages pour le marin dans la tempête. La confrontation avec l'expérience d'autrui, quand autrui est assez vigoureux et généreux pour ne pas se laisser piper par le *cuyder* de la foule et du vulgaire, est un beau répit dans cette navigation à vue. L'« autrui », avec qui *se rencontre* notre propre expérience, ce sont d'abord les sages, vivants et morts, La Boétie, Socrate, Plutarque, Tacite pour Montaigne. Montaigne est devenu l'un d'entre eux pour Shakespeare et pour Molière.

L'univers de qualités non mesurables auquel Montaigne a affaire est aussi un univers changeant, divers, fuyant, sur lequel, malgré toutes les méthodes éprouvées, malgré toutes les supériorités d'esprit et les amitiés éclairantes, la raison et *a fortiori* la volonté humaines n'ont que peu de prise. Le « monde » d'ici-bas, pour les mortels que nous sommes, est en dernière analyse une fondrière. Peu d'esprits ont assez de force d'âme pour regarder le fait en face. Ceux qui en sont capables (et les Anciens sont la pierre de touche de cette aristocratie de l'âme) se retrouvent du moins dans un même carrefour, partageant un savoir qui ne prétend améliorer ni les choses ni les hommes, mais qui permet

du moins à ses initiés de « faire l'homme », en toutes circonstances, sans déshonneur trop grossier ni ridicule trop outré.

Il est difficile de porter plus loin que Montaigne le pessimisme des forts et l'humilité des grands. L'intelligence de la vie commence chez lui par l'ironie impitoyable envers toute prétention à maîtriser le monde et le sort. *Ecce homo*. Il n'y a d'humanité supportable que celle, nécessairement peu nombreuse, qui sait fustiger son orgueil, se défier d'elle-même et se plier honnêtement à tout ce qui, par l'espèce de miracle qu'est la coutume, tend à maintenir un semblant d'ordre, de repos et de sens, dans un monde que la vanité et les passions, communes aux tyrans et au vulgaire, rendent encore plus inhabitable et tragique que ne le veulent la Nature qui suit son cours et le Temps qui court.

Cette terrible école de déniaisés a fait beaucoup de disciples au XVII^e siècle, dans les camps et à la cour. Antoine Gombaud, chevalier de Méré (1607-1684) est le type même de l'« honnête homme » du grand monde aristocratique qui a bien lu les *Essais*. Mais jusqu'à un certain point. L'incontestable supériorité d'esprit qu'il doit à Montaigne n'a rien entamé de la morgue de sa naissance. C'est souvent cette alliance ou cette confusion que l'on appelle « libertinage » au XVII^e siècle. Chez Montaigne, le sentiment d'appartenir à une aristocratie de l'âme est largement payé par une essentielle humilité. Son savoir vivre est gagé sur le savoir qu'on va mourir. Montaigne admire le stoïcisme muet des paysans de Gascogne en proie aux horreurs des guerres civiles, des épidémies et des intempéries. Il est de plain-pied avec quiconque est dénué de prétentions et sait « faire l'homme » sans affectation. Il n'a pas aimé les théoriciens italiens de la conversation. Méré, lecteur de Montaigne, n'en veut pas moins être le maître français de l'art de converser. L'esprit de la « conférence » s'est desséché chez lui en assaut d'esprit entre pairs.

Chez le chevalier de Méré et chez les « esprits forts », ses amis, la conversation est un sport cruel, ironique, élégant ; comme la « scène des portraits » autour de Célimène dans *Le Misanthrope*, elle se veut le jeu de massacre des contradictions, de l'instabilité, des ridicules de l'homme en société. Et, comme le font les marquis de Molière, elle exclut ses interlocuteurs déniaisés du bain d'acide où ils plongent leurs victimes du commun. Le chevalier de Méré n'est tout de même pas un marquis de Molière ; il ne fait de « portraits » que par préterition, pour en tirer des conclusions générales sur les mœurs. Il appartient, avec le duc de La Rochefoucauld, à la famille aristocratique et parisienne des lecteurs de Montaigne. Les *Maximes et réflexions* de La Rochefoucauld, fruits de son expérience de Frondeur, aiguisée par la conversation *a posteriori* avec ses amies et amis, grandes dames et « honnêtes gens » du même monde et pratiquant comme lui la chasse aux vanités, résume les conclusions sur elle-même auxquelles est parvenue l'aristocratie d'épée française exclue de la cour de Louis XIV ou pensionnée par le roi.

La rencontre du chevalier de Méré et de Blaise Pascal, qui avait préludé à la lecture de Montaigne par Pascal, est un des grands moments du XVII^e siècle français. Elle eut lieu dans les années 1648-1653, avant la « conversion » de

Pascal en 1655. Méré, avec sa morgue d'homme du monde qui détient ses lumières de Montaigne, l'a lui-même racontée, dans son traité *De l'esprit* publié en 1677 :

Je fis un voyage avec le D.D.R. [duc de Roannez] qui parle d'un sens juste et profond, et que je trouve de fort bon commerce. M.M. [Damien Mitton] que vous connaissez, et qui plaît à toute la Cour, était de la partie ; et parce que c'était plutôt une promenade qu'un voyage, nous ne songions qu'à nous réjouir, et nous discourions de tout. Le [duc de Roannez] a l'esprit mathématique et, pour ne se pas ennuyer sur le chemin, il avait fait provision d'un homme d'entre deux âges, qui n'était alors que fort peu connu, mais qui depuis a bien fait parler de lui [Blaise Pascal]. C'était un grand mathématicien, qui ne savait que cela. Ces sciences ne donnent pas les agréments du monde et cet homme, qui n'avait ni goût ni sentiment, ne laissait pas de se mêler en tout ce que nous disions, mais il nous surprenait presque toujours et nous faisait souvent rire. Il admirait l'esprit et l'éloquence de M. du Vair, et nous rapportait les bons mots du lieutenant-criminel d'O ; nous ne pensions à rien moins qu'à le désabuser ; cependant nous lui parlions de bonne foi. Deux ou trois jours s'étant écoulés de la sorte, il eut quelque défiance de ses sentiments, et, ne faisant plus qu'écouter ou qu'interroger, pour s'éclaircir sur les sujets qui se présentaient, il avait des tablettes qu'il tirait de temps en temps, où il mettait quelque observation. Cela fut bien remarquable qu'avant que nous fussions arrivés à P. [Poitiers] il ne disait presque rien qui ne fût bon et que nous l'eussions voulu dire, et, sans mentir, c'était être revenu de bien loin. Aussi pour dire le vrai, la joie qu'il nous témoignait d'avoir pris un tout autre esprit était si visible que je ne crois pas qu'on en puisse sentir une plus grande ; il nous la faisait connaître d'une manière enveloppée et mystérieuse.

*Quel changement subit du sort qui me conduit !
J'étais en ces climats où la neige et la glace
Font à la terre une horrible surface
Pendant cinq ou six mois d'une profonde nuit ;
Après, quand le soleil y revient à son tour,
Il se montre si bas, et si pâle et si sombre,
Que c'est plutôt son fantôme ou son ombre
Que l'aimable soleil qui ramène le jour.
Dans un triste silence et comme en un tombeau,
Je cherchais à me plaire où l'extrême froidure
Ensevelit au sein de la Nature
Par un nuage épais ce qu'elle a de plus beau.*

Cependant, continuait cet homme, je ne laissais pas d'aimer des choses qui ne me pouvaient donner que de tristes plaisirs, et je les aimais, parce que j'étais persuadé que les autres ne pouvaient connaître que ce que j'avais connu. Mais enfin je suis sorti de ces lieux sauvages ; me voilà sous un ciel pur et serein. Et je vous avoue que d'abord, n'étant pas fait au grand jour, j'ai été fort ébloui d'une lumière si vive, et je vous en voulais un peu de mal ; mais à cette heure que j'y suis accoutumé, elle me plaît, elle m'enchant, et quoique je regrette le temps que j'ai perdu, je suis beaucoup plus aise de celui que je gagne. Je passais ma vie en exil et vous m'avez ramené dans ma patrie. Aussi vous ne sauriez croire combien je vous suis obligé.

Depuis ce voyage, il ne songea plus aux mathématiques, qui l'avaient toujours occupé, et ce fut là comme son abjuration⁶.

Rarement le mépris du dandy aristocratique pour le bourgeois, même de mérite, s'est laissé surprendre avec tant de candeur. Montaigne connaissait bien ce

dédain poli, qui fut monnaie courante, hors quelques rares cercles exquis, à la cour et dans la « grande compagnie » parisienne des trois derniers siècles de l'Ancien Régime. Montaigne venait du même monde de Robe que Pascal, quoique sa maïeutique à l'intention de la noblesse d'épée de son siècle l'ait poussé dans les *Essais* à poser au chevalier de l'ordre de Saint-Michel retiré sur ses terres et qui ne s'est jamais « piqué de rien » : c'était la seule façon de faire passer, auprès de ses lecteurs bien nés, ses citations, sa bibliothèque et sa direction morale. Cela le mettait à l'aise pour pratiquer l'humilité et donner à la noblesse d'épée française, barbarisée par la guerre civile, l'exemple du retour sur soi, de l'humilité et de la « conférence » avec autrui.

Ni Méré ni ses amis ne songent à entrer en « conférence » avec le robin Pascal, spécialiste des mathématiques. En route pour le Poitou, dont le duc de Roannez est gouverneur, ils consentent tout au plus à laisser le vilain assister à leur conversation et à ne rien laisser paraître de leur ironie envers lui quand il se risque à intervenir.

Méré est impitoyable. À ses yeux, et hors de la spécialité où Pascal brille, et qui est en train de faire de lui un savant connu, autre vulgarité, ce docte n'est qu'un pédant. Sur les choses qui comptent, au sens de Montaigne, les choses de la vie, il est ignorant.

Malgré tout, ce balourd excelle en mathématiques, science neuve et divertissement à la mode. Il a été recruté par le duc de Roannez, lui-même mathématicien amateur, pour l'entretenir en voyage. Contrairement à toute attente, il n'est pas endurci dans son ignorance. La conversation des « honnêtes gens » l'étonne. Cet étonnement l'éveille et cet éveil est rapide. Ayant saisi ce qui le sépare de sa noble compagnie, il se métamorphose à vue en interlocuteur et en initié. C'est au tour de Méré et de ses compagnons d'être surpris. Mais pour Pascal, c'est une libération intérieure, une « joie » de l'âme, le passage de l'hiver abstrait de la science au printemps d'une science expérimentale de l'homme. Méré prête à Pascal un accès de lyrisme, célébrant en alexandrins français un *Magnificat* profane. On est loin encore de la « joie » et des « pleurs de joie » de sa « nuit de feu » (23 novembre 1654), consignés dans le « Mémorial » que l'on trouvera, à sa mort, cousu dans la doublure de son pourpoint. Mais ce sont les premiers pas de la conversion d'un géomètre et physicien en moraliste à la Montaigne, puis en philosophe chrétien de l'existence.

Sorti d'une atrophie de l'âme qui n'était pas, heureusement, une hypertrophie du « moi », l'intelligence surdouée de Pascal s'est retrouvée pour la première fois isolée parmi des esprits vifs dont la conversation n'est certainement pas la « conférence » souhaitée par Montaigne, mais porte exclusivement, comme celle des *Essais*, sur l'humanité et ce qu'elle a d'insaisissable. Loin de regarder comme frivole cet échange d'aperçus piquants, entre jeunes gens qui ont « vu » la cour et les femmes, Pascal y reconnaît les approches imparfaites d'un ordre de vérité qu'il n'avait pas abordé jusque-là, mais dont il sent qu'elle lui importait depuis longtemps, sans qu'il y ait pris garde. Sa « période mondaine » culmine dans ce voyage de Paris en Poitou, en compagnie de jeunes gens plus avancés que lui dans

la connaissance comparative des hommes saisis *dans la vie commune*.

C'est certainement à la suite de ce voyage et de ce premier éveil aux « humanités » qu'il a lu et médité les *Essais*, familiers à ses initiateurs titrés. Dans *De l'esprit géométrique* il montre toute son admiration pour l'auteur de l'« Art de conférer ». Il a vu la supériorité de la méthode de Montaigne dans l'étude des « choses de la vie », aussi bien que l'inutilité et l'incertitude de la méthode de Descartes dans cet ordre, beaucoup plus important pour la conduite dans la vie et pour la quête du salut que la physique et la mécanique. Cette « conversion », au contact et au péril d'« esprits forts » du grand monde, aura été pour lui la première.

La conversion de Pascal à Montaigne, qui résume pour lui les « humanités » de la Renaissance, est la première étape de sa conversion à Jésus-Christ. Comme Socrate appliquant de préférence sa maïeutique aux jeunes gens de l'aristocratie athénienne, Montaigne visait d'abord à faire rentrer dans l'humanité les nobles d'épée français que la guerre religieuse en avait fait sortir. Pascal en voyage eut à faire avec des jeunes gens élevés à l'école de Montaigne. Après sa conversion, c'est à l'école de Port-Royal qu'il se rallia, et c'est à la défendre contre la Sorbonne et surtout contre les Jésuites qu'il mettra, dans les *Provinciales*, toute l'ironie et la science de l'homme qu'il a acquise en peu de temps dans le commerce des « honnêtes gens » et des « esprits forts ».

Or l'un des objets que ne perd jamais de vue Port-Royal, composé quasi exclusivement de chrétiens et chrétiennes issus de la Robe, est de dompter par la religion la morgue d'épée. Les pires ennemis de Port-Royal, les Jésuites, cherchent au contraire à ne pas priver le christianisme de la grandeur d'âme des nobles. Loin de travailler à la briser, ils souhaitent la discipliner *ad maiorem Dei gloriam*. Les *Exercices* de saint Ignace commencent par un appel aux « grands désirs ». La pédagogie des collèges de la Compagnie attirant la jeune noblesse qui se refusera toujours à ceux de l'Université de Paris hérite des humanistes italiens le principe de la *jocositas* (l'humeur souriante) et celui de la compétition à la loyale, tous deux conformes au sens noble de l'honneur. L'humilité chrétienne, au sens jésuite, ne peut être fondée sur l'humiliation. Fondée par un noble d'épée, la Compagnie a d'ailleurs toujours compté dans ses propres rangs une proportion exceptionnelle de nobles d'épée.

Port-Royal n'a vu dans cette hospitalité accordée à la *forma mentis* noble qu'une trahison de l'Évangile et une fourberie de sophistes chrétiens, flatteurs des puissants. Tout est bon aux disciples de Saint-Cyran et de Jansénius (théologie de la grâce efficace, théologie morale rigoriste, discipline de la rare communion), pour rendre infranchissable la distance qui sépare la Croix de l'Épée. Plutôt laisser les nobles perdre leur âme que de leur faire croire qu'une piété de surface, gardant intacte leur morgue morale et sociale, pourrait suffire à leur salut...

Montaigne, dans son *Journal de voyage en Italie*, fait l'éloge de la pédagogie des Jésuites, qu'il a pu observer dans leur Collège romain. On ne put le savoir qu'au XVIII^e siècle, quand le *Journal* fut retrouvé et publié. Il avait souvent et volontiers « conféré » à Rome avec l'un des grands théologiens de la Compagnie, Maldonat,

il avait obtenu l'appui de la Compagnie pour obtenir que ses *Essais* ne fussent pas mis à l'Index⁷. Port-Royal ne pouvait pardonner à Montaigne ni ces « compromissions », ni la confiance dans la nature, ni la foi dans la grandeur d'âme et dans la possibilité de « faire l'homme » avec honneur qui inspirent les *Essais*.

De surcroît, Montaigne, chrétien laïc, ne s'estimait de compétence qu'à l'intérieur de l'« expérience » terrestre ; sa priorité morale allait à la meilleure manière d'exercer décemment le métier d'homme, pendant le temps bref qui lui était accordé ici-bas. Son royaume d'écrivain était de ce monde, nommément de la France. S'il s'est soucié des mœurs de la noblesse d'épée française, c'est qu'il la jugeait égarée, pour le malheur du royaume, par des querelles modernes de théologiens, au service desquelles elle avait mis son honneur de caste guerrière. Il ne s'adresse à elle ni en confesseur ni, à plus forte raison, en prédicateur : il organise une vaste « conférence » entre ce qu'elle est devenue et ce qu'ont été ses pairs de l'Antiquité, les plus nobles esprits et les plus nobles cœurs parmi les Grecs et les Romains. Il ne l'invite pas à se renier, mais à se ressaisir. Cette implicite séparation entre l'ordre des humanités et celui de la religion et des fins dernières est anathème pour Port-Royal. Dans l'*Entretien avec M. de Sacy* (1655), Pascal doit se faire l'avocat de Montaigne contre l'ignorance des *Essais* dont se flatte le Solitaire Sacy, grand traducteur de la Bible.

Pour la mère Angélique, pour Saint-Cyran, pour le Grand Arnauld, pour les Solitaires de Port-Royal des Champs, tout est suspendu au salut de l'âme et au jugement impénétrable de Dieu qui l'attend dans l'autre monde ; dans celui-ci, le chrétien qui n'a pas renoncé au monde ne peut vivre que dans la crainte et le tremblement, car les fières vertus que nous croyons exercer peuvent être coupables aux yeux de Dieu et les vices que nous impute le monde peuvent être innocentés par l'insondable grâce divine. Ce néo-calvinisme, obstinément interne au catholicisme, repoussant farouchement les accusations d'hérésie, mais se prétendant plus originellement chrétien que le catholicisme romain, est un retour du refoulé des guerres civiles de religion du XVI^e siècle. Tout en se livrant à la critique ravageuse des traits moraux propres à la noblesse d'épée, le jansénisme, puisqu'il faut l'appeler par son nom, a réussi, par un rigorisme qui vengeait la déroute politique des Frondeurs, à convertir à lui et à se donner pour protecteurs quelques grandes figures d'épée de la Fronde, la duchesse de Longueville, sœur du Grand Condé, son frère cadet Conti, le duc de Luynes et son fils le duc de Chevreuse, le duc de Roannez et sa sœur. Les *Discours sur la condition des Grands* (1659-1660), inédit de Pascal publié par Pierre Nicole en 1670 à la suite de son propre *Traité de l'éducation du prince*, attestent la dimension théologico-politique voilée du jansénisme, que seul un Pascal venu de l'extérieur pouvait pénétrer, prendre sur lui et interpréter avec un aussi rare tranchant. Le dédoublement qu'il demande aux Grands entre le « royaume de concupiscence » et le « royaume de la charité », la distinction qu'il établit entre le respect tout extérieur, qui peut cacher du mépris, envers les « grandeurs d'établissement » et l'estime sans réserve due aux « grandeurs naturelles »⁸ n'accordent qu'un sursis de convenance à la société

aristocratique.

Des académies scientifiques aux compagnies d'esprits forts réunies autour de Méré et Mitton, de la méditation de Montaigne à la conversation de M. de Sacy, de l'invention de la machine à calculer à l'expérience mystique du « Mémorial », l'itinéraire intellectuel et spirituel de Pascal est pourtant trop singulier et il est passé par trop de méandres pour que l'on puisse réduire ses *Pensées* au jansénisme sacerdotal d'Arnauld, de Nicole, de Lancelot et de Thomas du Fossé. La foi de Pascal ne sera pas un « retour à la foi des premiers siècles », mais la conclusion de sa traversée fulgurante de la première modernité morale, scientifique et technique.

Au cours des années 1650, avant l'*Entretien avec M. de Sacy* (1655) et les *Provinciales* (1656), il a écrit une série de textes qui ne seront publiés qu'au XVIII^e siècle, mais qu'Antoine Arnauld et Pierre Nicole avaient eus entre les mains lorsqu'ils écrivirent ensemble *La Logique ou Art de penser* (1662). Préfigurant le sublime *zibaldone* des *Pensées*, ce sont des textes discontinus, où Pascal fait le point, en mathématicien, sur l'art d'établir des vérités infalsifiables, mais où il dessine aussi, en lecteur de Montaigne, une version très personnelle et originale de l'*Art de conférer*. Pour comprendre cette juxtaposition d'esprit de géométrie et d'esprit de finesse, de logique formelle et de rhétorique profonde, il faut reconstituer, ne serait-ce qu'à grands traits, le contexte qui leur donne sens.

Depuis les *Essais* de Montaigne, que ses amis « esprits forts » ont fait découvrir sur le tard à Pascal, il s'est passé simultanément à Rome (Clavius), à Florence (Galilée), à Paris (Viète), à Amsterdam (Beekmann et Descartes), un événement majeur dont lui-même et ses amis mondains, à des degrés divers de compréhension et de gravité, ont mesuré l'importance : l'ascension soudaine de la « géométrie », de science auxiliaire qu'elle était traditionnellement au rang de discipline majeure. Elle prend le nom nouveau de mathématiques. Kepler et Galilée ont fait tout à coup savoir au monde que Dieu a écrit « le livre de la Nature » en langage mathématique. Des pans entiers de l'ancienne « philosophie naturelle », et d'abord la physique et l'optique, relèvent désormais de l'analyse mathématique. La plupart des données traditionnelles des sciences de la nature, établies sur un programme et une gnoséologie aristotéliens, se trouvent secouées par un séisme de l'intelligence scientifique qui n'a plus cessé de se propager.

Paris, qui compte alors depuis deux générations plusieurs génies de la nouvelle « géométrie », de Viète à Desargues, de Roberval à Pascal et à Fermat, les a vus se former en communauté, animée par le Minime Mersenne et par le magistrat de grande Robe Habert de Montmor. Cette communauté a des correspondants en Hollande et en Italie. Descartes, informé de tout cela mais suivant son chemin propre, s'emploie à unifier par une nouvelle méthode et dans un même programme de recherches, substitutif de celui d'Aristote, une métaphysique chrétienne et la nouvelle physique à base mathématique. En 1637, à Leyde, il publie en français, à l'usage du public des « honnêtes gens », un résumé exotérique de sa doctrine, le *Discours de la méthode*.

La curiosité des « honnêtes gens », qui veulent avoir des « clartés de tout », qui

ne veulent manquer aucune nouveauté et qui, à la différence de Montaigne, ne se contentent plus de se prendre eux-mêmes « pour métaphysique et pour physique », s'attache à la jeune discipline conquérante. Comme tous les divertissements sont bons pour les mondains, ils ajoutent volontiers aux maximes morales, aux portraits, et aux piques d'esprit sur l'art d'en avoir et le ridicule d'en être privé, des spéculations mathématiques. Le jeune duc de Roannez avait demandé à Pascal, reconnu grand mathématicien, d'être son interlocuteur dans ce nouvel exercice de l'intelligence. Et Méré, dans une lettre assez étrange, peut-être fictive, adressée à Pascal (elle ne sera publiée qu'en 1682), n'hésite pas à se présenter lui-même à la fois comme celui qui a « guéri » Pascal de son infatuation de mathématicien et comme un grand mathématicien lui-même, auteur en se jouant de « grandes découvertes » qui ont étonné Huyghens et Fermat. En somme, il prétend être aux maîtres de la « nouvelle géométrie » ce que le duc de La Rochefoucauld et M^{me} de La Fayette se piqueront d'être à l'égard des « auteurs » de leur temps, un amateur plus habile que les professionnels. Sa forfanterie montre du moins que même la famille d'esprit qui se réclame de Montaigne – mais c'est aussi, à un tout autre registre de pensée, le cas de Pierre Gassendi – est perturbée par cette grande et jeune inconnue promise à un immense avenir, la mathématique.

L'« esprit » mondain, « qui ne se pique de rien », se veut aussi propre à tout. C'est une déviation inquiétante de la sagesse montaignienne. Pendant la Fronde, les « esprits forts », qui se réclament des *Essais*, se sont lancés dans ce que leur maître avait le plus détesté et cherché à conjurer, les désordres civils. Entre 1648 et 1654, ils se sont crus propres à gouverner la France tout en s'amusant. L'embarquée de Méré dans les mathématiques, où il prétend en remonter à Pascal après l'en avoir dégoûté, est d'un comique fait pour la délectation noire de Molière ou de Proust :

Vous souvenez-vous de m'avoir dit une fois que vous n'étiez plus si persuadé de l'excellence des mathématiques ? Vous m'écrivez à cette heure que je vous en ai tout à fait désabusé, et que je vous ai découvert des choses que vous n'eussiez jamais vues si vous ne m'eussiez connu. Je ne sais pourtant, Monsieur, si vous m'êtes si obligé que vous pensez. Il vous reste encore une habitude que vous avez prise en cette science à ne juger de quoi que ce soit que par vos démonstrations, qui le plus souvent sont fausses. Ces longs raisonnements tirés de ligne en ligne vous empêchent d'entrer d'abord en des connaissances plus hautes qui ne trompent jamais. Je vous avertis aussi que vous perdez par là un grand avantage dans le monde, car lorsqu'on a l'esprit vif et les yeux fins, on remarque, à la mine et à l'air des personnes qu'on voit, quantité de choses qui peuvent beaucoup servir, et si vous demandiez selon votre coutume à celui qui sait profiter de ces sortes d'observations sur quel principe elles sont fondées, peut-être vous dirait-il qu'il n'en sait rien, et que ce ne sont des preuves que pour lui. Vous croyez d'ailleurs que pour avoir l'esprit juste et ne pas faire un faux raisonnement, il vous suffit de suivre vos figures sans vous en éloigner, et je vous jure que ce n'est presque rien non plus que cet art de raisonner par les règles dont les petits esprits et les demi-savants font tant de cas. Le plus difficile et le plus nécessaire pour cela dépend de pénétrer en quoi consistent les choses qui se présentent, soit qu'on veuille les opposer ou les comparer, ou les assembler, ou les séparer, et dans le discours en tirer des conséquences bien justes. Vos nombres ni ce raisonnement artificiel ne font pas connaître ce que les choses sont ; il faut les étudier par une autre voie ; mais vous demeurerez toujours dans les erreurs où les fausses démonstrations de la géométrie

vous ont jeté, et je ne vous croirai point tout à fait guéri des mathématiques tant que vous soutiendrez que ces petits corps dont nous disputâmes l'autre jour se peuvent diviser jusques à l'infini. [...]. Vous savez que j'ai découvert dans les mathématiques des choses si rares que les plus savants des anciens n'en ont jamais rien dit, et desquelles les meilleurs mathématiciens de l'Europe ont été surpris. Vous avez écrit sur mes inventions aussi bien que M. Huyghens, M. de Fermat et tant d'autres qui les ont admirées. Vous devez juger par là que je ne conseille à personne de mépriser cette science, et, pour dire le vrai, elle peut servir pourvu qu'on ne s'y attache pas trop ; car d'ordinaire, ce qu'on y cherche si curieusement me paraît inutile ; et le temps qu'on y donne pourrait être bien mieux employé. Il me semble aussi que les raisons qu'on trouve en cette science, pour peu qu'elles soient obscures, ou contre le sentiment, doivent rendre les conséquences qu'on en tire fort suspectes, surtout, comme j'ai dit, quand il s'y mêle de l'infini⁹.

Reste que, malgré des rodomontades qui trahissent un étrange trouble, Méré est vraiment fasciné par le grand idiome abstrait dont, tout amateur qu'il soit, il veut être passé maître et où il prétend en remonter au roturier Pascal. Il conclut sa lettre en attribuant à l'esprit supérieur dont il se croit pourvu des intuitions préleibniziennes qui n'auraient rien à envier à celles de son correspondant, précurseur de l'invention du calcul infinitésimal :

Mais sans m'arrêter à le convaincre de cette erreur [il s'agit de Descartes], sachez que c'est dans ce monde invisible et d'une étendue infinie qu'on peut découvrir les raisons et les principes des choses, les vérités les plus cachées, les convenances, les justesses, les proportions, les vrais originaux, et les parfaites idées de tout ce qu'on cherche¹⁰.

Par un renversement singulier, l'humilité de la raison à laquelle Montaigne avait voulu initier les Français s'est changée tortueusement, chez l'un de ses lecteurs, par une conjonction d'orgueil nobiliaire et de fantasmes mathématiques, en ambition d'omniscience quasi divine. Folie, mais folie de gentilhomme, folie quichottesque, typique d'une noblesse d'épée française qui met son point d'honneur à ne pas travailler, à n'avoir au mieux que « des clartés de tout », et qui, tenant tête au mérite personnel, à ce que Pascal appelle « les grandeurs naturelles », et cela dans des disciplines de plus en plus exactes et sévères, obligent leurs compétiteurs à se « surpasser » pour ne pas lui céder le pas. D'analogues défis surgiront de la rencontre au XVIII^e siècle entre une noblesse d'épée française pour qui le commerce ne peut être que dérogeance et les progrès de l'économie marchande hollandaise, anglaise et américaine, vantée et théorisée par ses philosophes, fort lus en France et par les récits des voyageurs. Un chevalier de Chastellux, héros de la guerre d'indépendance américaine, publiera en 1776 un traité *De la Félicité publique, ou considérations sur le sort des hommes dans les différentes époques de l'histoire*, aussi démesuré dans ses ambitions et son érudition, aussi ingénieux que le sera *l'Essai politique sur les révolutions anciennes et modernes* de Chateaubriand dix ans plus tard. Futur académicien français, homme aimable qui affirme que « converser avec les gens d'esprit est un commerce qui a toujours fait le bonheur de ma vie », Chastellux propose nonchalamment des analyses de la valeur du travail et une réforme du fisc qui seront citées par Ricardo et Marx !

À Port-Royal des Champs, véritable académie et atelier pluridisciplinaire, on ne se contente pas de l'essayisme brillant et hasardeux où excellent dans le monde

les beaux esprits de la noblesse d'épée. On travaille, autrement qu'à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et chez les Bénédictins de Saint-Maur, mais on travaille. La cause d'un catholicisme authentiquement augustinien, restitué à l'exigence morale et à la doctrine théologique des « premiers siècles » chrétiens, veut prouver sa supériorité non seulement par des traductions de l'Écriture sainte et des Pères de l'Église, par des traités de théologie et de morale, par des mémoires édifiants, mais par des ouvrages de grammairiens et de logiciens conçus selon la méthode rigoureuse de Descartes. À l'Oratoire, le P. Malebranche, héritier de l'« École abstraite » de Bérulle et de Condren, a eu de son côté une illumination à la lecture de Descartes : devenu théologien cartésien, il s'est employé à substituer au monde de l'expérience une lumineuse architecture morale et métaphysique satisfaisante pour la raison, mais qui ne parvient pas à supprimer l'inquiétude du cœur.

Le Pascal des fragments de *De l'Esprit géométrique* et de *L'Art de persuader*, écrits avant son *Entretien avec M. de Sacy sur Épictète et Montaigne*, cherche sa propre voie entre le Descartes qui fascine les Solitaires de Port-Royal et le Montaigne qu'il a découvert et médité au sortir de ses propres études de mathématiques et de physique ; il ne veut pas trancher entre une nouvelle philosophie naturelle, appuyée sur le modèle de la démonstration mathématique et capable d'établir logiquement des vérités « infalsifiables », et un « art de conférer » accordé aux limites de la raison humaine, lorsque celle-ci prend pour objets l'insaisissable Protée qu'est le cœur de l'homme et les « disproportions » partout manifestes dans la conduite humaine.

Les deux essais de Pascal définissent deux méthodes complémentaires et non contradictoires. L'un s'efforce de circonscrire l'ordre scientifique où une logique de structure mathématique peut espérer éliminer les équivoques, les ambiguïtés et les sophismes que favorise l'usage sans rigueur de la langue naturelle, empêchant l'établissement de vérités limitées, mais incontestables et pratiquement utiles. L'autre s'applique à l'ordre de l'« expérience », au sens de Montaigne, et là s'impose une méthode toute différente, moins analytique que synthétique, moins linéaire et plus étoilée, capable d'embrasser d'une même saisie les facettes nombreuses et contradictoires des situations humaines. Les mêmes figures de pensée, notamment la comparaison, qui, dans le premier cas, sont des obstacles à la vérité, deviennent, dans cet autre ordre, des points d'appui pour la saisie à la fois raisonnée et intuitive du réel. Pascal a repoussé aussi vivement la tentation de faire déborder une illusoire sécurité mathématique dans l'appréhension du réel humain, que l'erreur de faire entrer, dans les limites spécialisées des sciences de la nature, le comparatisme et le perspectivisme rhétoriques. Il ne parle pas de deux « cultures », dans le langage approximatif qui les a dressées l'une contre l'autre depuis C.P. Snow : il dessine deux ordres du connaître et une sorte de réciproque subsidiarité entre l'un et l'autre. Leur division correspond à l'essence « disproportionnée » de l'homme et à la portée de sa raison, qui doit reconnaître ses limites à la fois dans la spécialisation étroite des sciences exactes de la nature, et dans le caractère conjectural de la connaissance qui lui est laissée des réalités et

de l'expérience communes.

Cette clarification une fois posée, il lui est possible de prévenir longtemps à l'avance deux erreurs dont la modernité n'a pas su se prémunir : la dérive des sciences en idéologie, et le déguisement des idéologies en science. Deux erreurs que la *Logique* de Port-Royal, dans sa froide linéarité cartésienne, n'évitait pas puisqu'elle prétendait, reprenant la tentative du calviniste Pierre de La Ramée au XVI^e siècle, substituer à la rhétorique classique, à sa méthode des « lieux communs » et à son sens du *kairos* et du *prepon* diversifiant les modes de l'enquête selon le sujet, le lieu, les circonstances et l'auditoire, une logique analytique générale uniforme et universelle, applicable à tous les domaines du connaître et de l'agir. Pour sauver au moins l'éloquence sacrée menacée par les conséquences extrêmes de sa propre « logique », le Grand Arnauld sera obligé un jour de faire l'apologie de la rhétorique cicéronienne, du moins sous la forme que lui avait donnée saint Augustin dans le *De doctrina christiana*¹¹. Mais le mal était fait. Les amis jansénistes de Pascal ont été les premiers à méconnaître l'originalité profonde de la distinction salutaire qu'il avait établie. Ce n'est pas par hasard que les Idéologues du Directoire et du Consulat, Destutt de Tracy et Cabanis, tinrent la *Logique de Port-Royal* pour leur livre de chevet.

La « nouvelle science », telle que la conçoit Pascal dans les fragments de *De l'Esprit géométrique*, progresse à l'intérieur d'une communauté de spécialistes, dont le travail obéit à des règles et respecte des limites bien précises, à un étage du connaître condamné à n'embrasser du réel physique que partie après partie. Ce ne sont pas pour lui cependant, comme pour la science antique et païenne, des exercices purement spéculatifs. Pas plus que Descartes soucieux de rallier à sa méthode le « bon sens » non prévenu des « honnêtes gens », Pascal ne dédaigne les amateurs et les curieux qui, comme le duc de Roannez, le duc de Chevreuse ou le chevalier de Méré forment à la « nouvelle science » un public attentif, averti et prestigieux de non-spécialistes. Mais si bienvenu que soit le zèle de ce public, la nouvelle science ne saurait se réduire à un « divertissement » de plus pour oisifs du grand monde. L'inventeur d'une machine arithmétique, ancêtre de notre cybernétique, le promoteur du carrosse à cinq sols, ancêtres de nos transports en commun, attribue aux vérités établies par les sciences (et il rejoint sur ce point Descartes, qui mettait ses espoirs dans les progrès d'une médecine scientifique) des applications pratiques, bénéfiques pour le commerce de la vie commune.

Pour autant, la « nouvelle science » n'a pas aux yeux de Pascal une compétence universelle. Ni la connaissance de l'homme par l'homme ni son rapport à Dieu ne sont de son ressort. L'« art de persuader » pascalien est fidèle à l'« art de conférer » de Montaigne. Il s'éloigne beaucoup moins de la rhétorique classique que la future *Logique* de Port-Royal. Il suppose une alliance de la raison et de l'intuition, de la logique et des figures de pensée, rendant l'esprit capable de toucher juste au moment juste, dans une saisie synthétique de toutes les données hétérogènes et contradictoires d'une situation et d'une réception vivantes. Il admet la variété des procédures et des figurations du discours, selon la diversité de ses objets. Et contrairement aux futurs auteurs de la *Logique* de Port-Royal,

construite sur une critique radicale des « lieux communs », il leur accorde, comme l'avaient fait Aristote, Cicéron et saint Augustin, un rôle déterminant dans l'invention d'une parole qui touche d'autant plus juste qu'elle répond à une expérience éprouvée et partagée des « choses de la vie ». Délivrés de la routine qui les calcifie, vérifiés et vivifiés par l'expérience, les « lieux communs » rendent possible et fertile non seulement le dialogue d'homme à homme, mais la reconnaissance de leur nature commune. Pascal a écrit là l'une de ses pages les plus belles et profondes, que Montaigne eût approuvée sans réserve :

Rien n'est plus commun que les bonnes choses : il n'est question que de les discerner ; et il est certain qu'elles sont toutes naturelles et à notre portée, et même connues de tout le monde. Mais on ne sait pas les distinguer. Ceci est universel. Ce n'est pas dans les choses extraordinaires et bizarres que se trouve l'excellence de quelque genre que ce soit. On s'élève pour y arriver, et on s'en éloigne. Il faut le plus souvent s'abaisser. Les meilleurs livres sont ceux que ceux qui les lisent croient qu'ils auraient pu faire. La nature, qui seule est bonne, est toute familière et commune¹².

C'est du La Fontaine. C'est du Chardin. On comprend que Port-Royal n'ait pas jugé bon de publier cette réhabilitation des « lieux communs ». Les « lieux communs », méprisés par les « demi-habiles », fondent un sens commun sur lequel peuvent se retrouver les « habiles » et le « peuple ». Entendus en ce sens, ils excluent l'esprit de secte théologique comme l'orgueil d'oligarchies intellectuelles ou scientifiques. Dans *L'Art de persuader* se trouvent préfigurées la distinction que fera le Pascal des *Pensées* entre « esprit de finesse » et « esprit de géométrie », et la hiérarchisation qu'il établit entre les « ordres » : l'« esprit de finesse » dans l'appréciation des choses de la vie et l'« ordre de la charité » dans celle des choses du cœur sont faits pour converger. L'un et l'autre touchent au fond de cette expérience humaine que Montaigne voulait voir « digérée et alambiquée » par la « conférence ». À ce fond irrationnel, souffrant et métamorphique de l'humaine condition, la « nouvelle science » du XVII^e siècle n'a pas plus accès que celle d'aujourd'hui, sinon de façon instrumentale par l'application judicieuse, sociale et charitable de ses découvertes matérielles au soulagement des hommes.

Pascal transportera la « conférence » bien au-delà des limites à l'intérieur desquelles en restaient les *Essais*. Sa tentative d'« apologie de la religion chrétienne » à l'adresse des lecteurs « libertins », « esprits forts » ou croyants tièdes, tous lecteurs des *Essais*, n'enfermera pas la « conférence » qu'il a ouverte avec eux dans le cercle de la sagesse civile que Montaigne tenait pour proportionnée à la pauvre « suffisance » de l'entendement humain : « Nous ne pensons pas mieux à présent, dit Pascal résumant le Montaigne de l'*Apologie de Raymond Sebond*, que dans quelque songe dont nous ne nous éveillons qu'à la mort¹³ ». Aux destinataires des *Pensées*, il fait remarquer que ce scepticisme, qui rejoint le thème biblique de la « vanité », a fait condamner par Montaigne l'orgueil des hérétiques et la révolte des schismatiques prétendant « connaître seuls le véritable sens des Écritures ».

Il lui faut toutefois montrer que cette adhésion négative à la foi chrétienne par la critique radicale de la raison ne va pas au fond de l'expérience humaine remuée

mais non épuisée, par Montaigne. Le Pascal de l'*Entretien* ne suit pas M. de Sacy qui s'en remet à saint Augustin et au *magister dixit*. Le Pascal des *Pensées* veut s'appuyer sur l'expérience commune à lui-même et à ses interlocuteurs pour conduire la « conférence » où il les convie de la sagesse à la charité, de la nature à la grâce. L'esprit de finesse, dans les *Pensées*, est une « préparation évangélique » à la foi et à l'intelligence de la foi. En effet, si les « lieux communs » religieux moraux qu'une antique expérience humaine a cartographiés peuvent fonder sur un « sens commun » la possibilité d'une société civile, à plus forte raison est-ce dans le partage et l'exercice de « lieux communs » transmis par la tradition ininterrompue et sans cesse revivifiée de l'Église que peuvent se renouveler la foi et la société chrétiennes. Les « lieux communs » de la Révélation, la chute d'Adam et la rédemption par le Christ éclairent et parachèvent ceux dont la sagesse naturelle, païenne et humaniste, a fait d'elle-même ses points de repère, et cela, dans des régions de l'expérience où la sagesse naturelle ne s'est pas aventurée. Le saut de Montaigne au Christ, scandaleux pour M. de Sacy, Pascal croit possible et souhaitable de le proposer aux « habiles » qui ont déjà parcouru la moitié du chemin. Montaigne demande aux hommes tout ensemble l'exercice de leur raison et l'admission des cruelles limites de celle-ci : le Christ leur demande de reconnaître au fond de ces limites la ténèbre du péché originel et, sur la ligne d'ombre du péché et de la mort, la frontière que le cœur qui se connaît « jusqu'à l'horreur » doit franchir pour entrevoir enfin la lumière de la grâce.

Il est stupéfiant que des vues si profondes et si simples, énoncées au seuil même de la modernité, voilà plus de trois siècles, aient rencontré une telle résistance qu'elles ne soient pas, aujourd'hui, tenues pour l'éclaircissement dont a le plus urgent besoin notre modernité tardive. L'« effrayant génie » que Chateaubriand avait vu en Pascal avait d'emblée mis à sa place naturelle et évidente ce que nous nous obstinons à confondre dans des oppositions ou des mélanges arbitraires : humanités et sciences, culture humaine et foi religieuse, langage figuré et langage mathématique, raison, esprit et cœur.

1. *De la démocratie en Amérique*, éd. Eduardo Nolla, Paris, Vrin, 1990, t. II, p. 50.

2. Pierre GASSENDI, *Vie de Nicola Fabri de Peiresc*, trad. du latin par R. Lassalle, Paris, Belin, 1992.

3. Voir la magnifique synthèse de Peter N. MILLER, *Peiresc's Europe. Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 2000.

4. Sur ce traité, source de Castiglione et Guazzo, voir l'essai-introduction d'Amadeo Quondam à *L'Arte della conversazione nelle Corti del Rinascimento*, Floriana Calitti, Rome, éd. Istituto Poligrafico et Zecca dello Stato, 2003, pp. III-CI.

5. Voir Michel PATILLON, *La Théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur, essai sur la structure de la rhétorique ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, et surtout, du même auteur, la traduction.

6. Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, éd. Jean Mesnard, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque européenne », 1991, t. III, pp. 827-828.

7. Voir Henri BUSSON, *Littérature et théologie : Montaigne, Bossuet, La Fontaine*, Prévost, Paris, 1962.

8. Blaise PASCAL, *Œuvres complètes*, éd. J. Mesnard, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, t. IV,

pp. 1028-1034.

9. PASCAL, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. III, pp. 353-359.

10. *Ibid.*, p. 427.

11. Voir Antoine ARNAULD, *Réflexions sur l'éloquence des prédicateurs (1695)* et Philippe GOIBAUD DU BOIS, *Avertissement en tête de sa traduction des Sermons de saint Augustin (1695)*, éd. Thomas M. Carr Jr., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1992.

12. PASCAL, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. III, « De l'art de persuader », p. 427.

13. *Ibid.*, « Entretien avec M. de Sacy », p. 143.

XVIII^e siècle.
Des « Anciens » aux « Modernes »

D'ITALIE EN FRANCE : DE LA CIVILITÉ À LA CITOYENNETÉ

La Révolution était achevée lorsqu'elle éclata.

CHATEAUBRIAND.

Paris, 1624 : les « mots » et les « choses »

Dans nos dictionnaires, avec l'avertissement « vieilli », on trouve encore la désuète expression « belles-lettres ». On n'y trouve plus le mot « bellettrisme », fort péjoratif, entré en usage au XIX^e siècle pour tourner en dérision les écrivains mondains qui, à retardement, se prévalaient des belles-lettres, dévaluées dès 1800 par Germaine de Staël, à qui l'on doit le sens et la fortune modernes du mot « littérature ».

Le mot en ce sens nouveau a reflué dans l'étude sur les siècles antérieurs, et les historiens de la « littérature » ne voient pas malice à s'en servir, sans s'interroger toujours sur son statut différent des deux côtés de la césure révolutionnaire. Avant 1789, « littérature » embrasse toutes les disciplines de l'esprit, les « belles-lettres » étant son chapitre central, celui qui donne l'exemple aux autres de l'alliance entre l'utile et l'agréable, l'instruction et le plaisir. Après 1789, M^{me} de Staël en fait la légataire républicaine et universelle des anciennes « belles-lettres », transportées dans un monde social nouveau, « démocratique » au sens de Tocqueville : il revient désormais à l'écrivain, selon la fille de Necker, une responsabilité à ce degré inédite, celle d'éduquer une société citoyenne – mais que cette jeune citoyenneté ne doit dispenser ni de brutalité ni de « vulgarité » – aux formes et aux sentiments civils hors desquels, comme vient de le prouver la Terreur, la liberté et l'égalité politiques se dégradent en licence et barbarie des mœurs. La littérature républicaine perpétuera ce qu'avaient de bénéfique les grâces inhérentes aux « belles-lettres » monarchiques et aristocratiques, tout en les chargeant d'une ambition éducatrice et d'une gravité politique nouvelles. Le régime *civique* de la « littérature », tel que prétend l'inaugurer M^{me} de Staël, reprend à son compte le régime *civil* des « belles-lettres », mais pour étendre, en les approfondissant, ses effets moraux à tous les citoyens libres et égaux de la

jeune société. Splendide programme « laïc », concurrent, à première vue, de celui du *Génie du christianisme*, mais, au fond, non contradictoire avec l'alliance que Chateaubriand préconise entre la nouvelle littérature et une religion où il veut voir la mère des arts, des lettres et de l'adoucissement des mœurs.

D'où vient l'expression « belles-lettres » ? Par opposition à la théologie, à la métaphysique, au droit, aux sciences, bref aux disciplines sévères et spécialisées, plus attentives à la substance des « choses » qu'à la grâce des « mots », ce chapitre de la « littérature », au vaste sens ancien de ce mot, s'est dessiné et a été nommé ironiquement en France au milieu du XVII^e siècle, dans le sillage de la querelle qui opposa les admirateurs et les adversaires d'un recueil de *Lettres* publié en 1624 par Jean-Louis Guez de Balzac.

Écrites en prose oratoire soignée et préméditée, adressées à des destinataires de haut rang (parmi lesquels le cardinal de Richelieu qui venait d'entrer au Conseil du roi), ces *Lettres* furent aussitôt accusées d'être trop « belles ». Balzac avait transposé à la prose la doctrine d'élocution du vers français dont Malherbe s'était fait le champion et le propagateur auprès de ses confrères poètes et de leur public de la Cour et de la Ville. Leurs détracteurs prétendirent aussitôt que des lettres si apprêtées flattaient l'oreille et le rang de leurs destinataires plus qu'elles ne nourrissaient l'esprit de leur lecteur ; leur auteur se montrait, selon eux, plus préoccupé de plaire que d'instruire, il s'écoutait et se faisait valoir lui-même au lieu de persuader ses interlocuteurs. Les critiques de Balzac le surnommèrent « Narcisse », lui reprochant d'être tout le premier fasciné par la rondeur de ses propres périodes, par la sonorité de ses propres « mots », leur sacrifiant, outre la solidité des « choses », les convenances même du genre pédestre de la lettre familière, qui juraient avec une telle ostentation verbale. C'était, à leur sens, aiguiller l'« illustration » de la prose française sur une voie perverse que de lui donner l'exemple d'un luxe d'élocution cachant une invention pauvre ou, pour parler notre langage, d'une élégance excessive de forme dissimulant la minceur du fond. La querelle que Socrate avait faite aux sophistes se répétait contre Balzac : c'était un « mauvais maître », un corrupteur de la « franchise » propre aux Français et à leur langage sans apprêt, un professeur d'ambition et de flatterie dont l'éloquence donnait aux jeunes gens un exemple condamnable de séduction ambitieuse par la parole fleurie¹.

Vivant dans une époque où les techniques de communication ont rejeté dans l'indifférence générale la langue que l'on parle et, à plus forte raison, le style dans lequel on s'adresse à autrui, il est stupéfiant de découvrir la passion que des temps moins éclairés mirent à disputer sur les qualités de leur langage, sur l'honneur qu'il pouvait faire à autrui et sur la faveur qu'il pouvait valoir au sujet parlant et écrivant. Dès que la guerre civile qui avait ruiné le « siècle des Valois » commença à s'apaiser, avec le sacre à Chartres d'Henri de Navarre converti au catholicisme, le traité de Guillaume Du Vair, *De l'Éloquence françoise et pourquoi elle est demeurée si basse*, accompagné de traductions de discours de Cicéron et de Démosthène, appela les Français à faire de leur langue une préoccupation morale et politique majeure. Si la France voulait trouver la cohésion et le rayonnement

qui avaient fait la force et la gloire de Rome et d'Athènes, les Français devaient se pourvoir d'une langue et d'une éloquence comparables à celles des citoyens des deux grandes cités antiques.

Cette notion de « comparaison » est capitale. Les traits qui avaient fait des deux langues classiques les vecteurs de deux grandes civilisations (le mot n'existait pas encore, mais l'idée était bien là) étaient à retrouver dans la langue des Français, si celle-ci devait à son tour devenir « éloquente », c'est-à-dire capable de lier les Français en un dialogue fécond, comme l'avaient fait le grec et le latin pour leurs locuteurs.

En 1620, un bourgeois de Paris, Jean Godard, adressait à Du Vair, alors garde des Sceaux de Marie de Médicis, un essai *De la langue françoise*, où il invoquait le mythe de l'Hercule gaulois, emprunté au Grec Lucien, pour abonder dans le sens du grand magistrat et appeler à son tour les Français à se donner une langue commune, rivalisant en stabilité et grâce persuasive avec le grec, à plus forte raison avec le latin :

Les Grecs mêmes, qui ont si exactement moissonné les champs de la louange, dedans la campagne des Arts, qu'à peine ont-ils laissé de quoi glaner après eux, ont grandement célébré nostre Hercule gaulois ; ils en ont dit des merveilles : leurs plumes nous servent de pinceau pour nous le représenter et nous le faire voir avec tant de biendisançe qu'il traînoit après luy les Peuples liez à sa bouche, par les oreilles, avec des chaînes qui luy sortaient des lèvres et de la langue. Ils ont esté contraincts de confesser que le langage gaulois a tant de force et de douceur qu'il n'y a langage au monde ni plus gracieux à l'oreille ni plus persuasif à l'âme. La langue grecque et la langue romaine pourtant n'ont jamais eu tant de sujet qu'elles n'en ont à présent de quitter la louange du bien dire à la langue françoise, ou du moins de luy laisser sa part et portion, comme à leur sœur germaine, qui a bien autant de droit qu'elles en un bel héritage : sans que ces deux langues en faisant partage puissent prétendre aucun droit d'aînesse sur la nôtre. Car la nôtre a pour le moins aussitôt fleuri qu'elles, qui sont à présent seiches et fanées : au lieu que la nôtre par speciale prérogative d'une éternelle jouvence, void incessamment ses plantes vives et vigoureuses. Mais il faut pourtant les arrouser, et joindre à la Nature la diligence de l'Art.

Cet argument de l'antériorité historique du « gaulois » éloquent sur le latin et le grec rejetait hors concours l'italien, simple rejeton tardif d'un latin « sec et fané ». L'appel à « la diligence de l'Art » pour actualiser les puissances naturelles et jeunes du français correspondait à la campagne menée alors par le poète Malherbe, grand ami de Du Vair, pour soumettre le français à des règles strictes et stables. L'appel au mythe de l'Hercule gaulois voulait encourager les Français à croire en leur langue, qui aurait été « éloquente » avant le grec et le latin. Pour autant, il ne les incite pas à la jalousie et au mépris pour les langues classiques. La seconde « floraison » du français ne peut intervenir qu'en lui « restituant » les traits qui l'avaient faite éloquente autrefois, mais qu'elle ne peut faire revivre par la « diligence de l'Art » que chez les grammairiens, rhéteurs, poètes, orateurs grecs et romains, tuteurs morts, mais mémoire et exemple régulateurs pour l'ambition retrouvée du « vulgaire » français. La préoccupation politique de créer une *civitas* et une *civilitas* françaises, liées et irriguées par une langue « éloquente », prime désormais sur l'idéal utopique du XVI^e siècle d'un français « Verbe » du royaume.

La publication des *Lettres* de Balzac s'inscrivait dans cette quête d'une éloquence française nouvelle, tournée du côté de l'art épistolaire, équivalent écrit de la conversation entre personnes privées, plutôt que du côté de l'art oratoire délibératif et public qui avait la préférence du magistrat du Parlement Guillaume Du Vair. Balzac s'était inspiré de l'exemple de Pétrarque épistolier néo-latin et de celui, plus récent, de l'Arétin, qui avait fait époque, un siècle plus tôt, en publiant, en 1537, le premier recueil de *Lettres* en langue italienne et en assurant par ce coup d'éclat son autorité et sa célébrité. Ce recueil avait fait l'objet d'une excellente édition parisienne, dans sa langue originale, en 1609 : Paris resta en effet pendant deux décennies encore l'un des principaux foyers de publication d'œuvres littéraires italiennes, souvent dans leur édition *princeps*, attestant que le toscan de l'Arioste et du Tasse, talonné de près par le castillan de Cervantès, demeurait un brillant rival littéraire du français.

Peu après la « querelle des Lettres », une polémique analogue opposa les admirateurs et les adversaires des traductions d'un ami de Guez de Balzac, Nicolas Perrot d'Ablancourt, qualifiées par leurs adversaires comme par leurs admirateurs de « belles infidèles »², ce traducteur n'hésitant pas à cacher ou oblitérer certaines « choses » rugueuses du texte original de ses auteurs antiques, Thucydide, Tacite et Lucien, afin de le rendre, dans son vêtement français, présentable, agréable et honorable pour des lecteurs contemporains. D'Ablancourt se voulait le successeur et le continuateur d'Amyot pour une nouvelle génération de lecteurs : il conformait ses traductions à la langue réformée et stabilisée par « la doctrine de Malherbe » et aux principes de convenance morale et d'euphonie qui gouvernaient désormais son « bon usage » par les « honnestes gens ». Aussi, la Cour et la Ville n'écoutèrent-elles que d'une oreille distraite les critiques qui en appelaient au sens des auteurs antiques, dans leur texte original grec ou latin, contre les paraphrases élégantes de d'Ablancourt ; en hommes et en femmes ne se piquant pas de recourir à ces « vieux » originaux, ils lurent avec plaisir de « belles infidèles » qui faisaient parler les Anciens en contemporains, respectant les mêmes bienséances d'expression, la même sélection des mots et des tournures de bon aloi, la même douceur vocale qu'ils en étaient venus à observer eux-mêmes dans la « conversation civile » : la belle nature de l'antique et toujours jeune « gaulois » s'était enfin pliée à la « diligence de l'Art », surpassant ainsi sans effort les langues classiques.

Les critiques qui entendaient que les « mots » restassent soudés à la solidité des « choses » se trouvèrent sur la défensive ; ils perdirent la partie contre Balzac et d'Ablancourt, artistes de la prose française et sachant extraire de la langue vulgaire un vocabulaire choisi et une syntaxe élégante que pouvaient goûter en connaisseurs des locuteurs devenus eux-mêmes sourcilieux sur la grammaire, le lexique, la sonorité et la clarté du « bien dire » français. Rabelais, Ronsard, Lefèvre de La Boderie, Béroalde de Verville, Montaigne même, que Balzac n'hésite pas, dans l'un de ses *Entretiens*, à taxer d'archaïsme et de provincialisme, furent les illustres victimes de cette mise au carreau de la langue, réglée par la « doctrine de Malherbe » sur le modèle du néo-latin « cicéronien » remis à

l'honneur par Pétrarque et les humanistes italiens³.

Avec le déclin rapide, sinon du prestige, du moins de l'autorité dans l'art de la prose et dans l'art des vers des « géants » du siècle précédent, avec la bataille d'arrière-garde perdue par les ennemis des « belles-lettres » de Balzac et des « belles infidèles » de d'Ablancourt, s'éteignit définitivement l'ambition « dantesque » de « vulgaire illustre » qui avait soutenu, pendant le « siècle » des Valois, les écrivains du royaume et même ses traducteurs, comme Blaise de Vigenère⁴ : faire coïncider avec l'extrême diversité des « choses », antiques ou modernes, savantes ou communes, hautes ou basses, les « mots » d'un vulgaire bigarré et indéfiniment augmenté, Verbe estuaire non seulement de tous les langages du royaume, savants et populaires, spéciaux et communs, mais de toutes les langues de l'Antiquité, chacun pouvant y étancher sa soif comme dans le miracle biblique du frappement du rocher, ou y apaiser sa faim, comme dans le miracle évangélique de la multiplication des pains. Grandiose dessein, utopie religieuse autant que langagière, visant à pourvoir le royaume d'une véritable Pentecôte apostolique.

Malgré les chefs-d'œuvre auxquels il avait donné lieu, ce haut dessein « pantagruélique » s'était abîmé au cours du XVI^e siècle dans le déchirement des guerres civiles :

*Icare est cheut icy, le jeune audacieux
Qui pour aller au ciel eut assez de courage.
Icy tomba son corps dégarni de plumage
Laissant tous braves cœurs de sa cheute anxieux⁵.*

L'autre chemin pour la langue du royaume, celui du style simple en prose qu'avait ouvert Jacques Amyot, précepteur d'une « éloquence royale » pour le futur Henri III, mais surtout traducteur élégant des romans grecs et des *Vies* de Plutarque, avait l'avenir pour lui. Montaigne, trop assombri par le spectacle du royaume déchiré et divisé pour oser envisager un tel avenir n'en était pas moins grand admirateur et lecteur du Plutarque d'Amyot⁶.

Malherbe, Balzac et d'Ablancourt étaient les interprètes d'un « nouveau cours » politique et littéraire pris autour d'Henri IV et amorcé sous son règne réconciliateur⁷ : au « secret du roi » et à son autorité « absolue » d'assurer l'unité et l'harmonie retrouvée du royaume, à la poésie et à la prose françaises de célébrer dignement cette autorité centrale et sacrée, et cela dans une langue royale qui lie entre eux et au roi la diversité des talents du royaume. Programme pour la langue infiniment plus modeste en apparence que celui de Rabelais et de Ronsard et en continuité avec celui de Jacques Amyot, mais beaucoup plus méthodique, car ne se contentant pas, comme le précepteur d'Henri III, de prêcher d'exemple, mais s'attachant à fixer l'élocution française orale et écrite, sa grammaire, son lexique, selon d'exigeants critères communément admis par les écrivains et leur public. D'une alchimie du Verbe on était passé à une rhétorique et à une politique de la langue, miroir civil de l'*imperium* sacré et central du roi de France. Le poète Malherbe, panégyriste en style sublime du roi Henri, de la régente Marie de

Médicis, du roi Louis XIII et de Richelieu, ne dédaigna pas de se faire, sa vie durant, l'infatigable régent à la fois des règles de la versification française et des élégances de la prose orale et écrite commune aux locuteurs et aux écrivains : à ces conditions, la langue naguère « vulgaire » pouvait enfin se montrer royale.

Il fut entendu et suivi. La conjoncture était favorable. Les deux premiers rois Bourbons ont ramené et fixé à Paris la cour restée vagabonde sous les Valois. Ils ont amorcé la transformation de leur capitale en une « seconde Rome », créant les conditions de la polarité classique « Cour/Ville ». Leur cour est le foyer d'un pouvoir politique et administratif qui se veut sans partage, le quartier général des armées, le carrefour public des ambitions. La ville attire dans ses hôtels privés de plus en plus nombreux le haut clergé de passage, l'aristocratie militaire, la haute fonction publique royale, les financiers, les ambassadeurs étrangers, tous devenus sédentaires et parisiens à la suite de la cour, rejoignant les magistrats et les avocats du Parlement de Paris et des autres cours souveraines. Paris est devenue l'*Urbs* française par excellence, bigarrée et affairée, luxueuse ici, sordide là, telle que la décrivit, à son arrivée dans la capitale française, en 1615, à un correspondant italien, le poète napolitain Giambattista Marino, hôte d'honneur de la cour de la régente Marie de Médicis.

Dès 1617, tandis que dans les hôtels de l'aristocratie d'épée, fêtes, bals et banquets accompagnent le repos des guerriers, plusieurs foyers de loisir lettré, les uns mondains, les autres savants, commencent, chacun dans leur ordre, à créer une région moyenne entre l'agitation de la cour et des princes et le silence de la retraite qui prévaut dans les innombrables monastères et abbayes de la capitale. Ces « compagnies », sans se donner le mot, constituent autant de palestres parallèles d'un art *civil* du dialogue. Dans l'hôtel et la bibliothèque du défunt Président de Thou, puis dans la Bibliothèque du roi dont ils sont nommés gardes, les deux cousins du Président, Pierre et Jacques Dupuy, traitent chaque jour, à partir de cinq heures, des « affaires de livres », en compagnie de leurs invités, érudits, philologues, juristes, historiens, français ou étrangers de passage de tous les points d'Europe avec lesquels ils entretiennent une correspondance suivie en français. Dans une cellule du couvent des Minimes, jouxtant la place Royale toute neuve, le P. Marin Mersenne, héritier de la tradition néo-platonicienne de son ordre, réunit des mathématiciens, des physiciens, des théoriciens de la musique, entretenant lui aussi une correspondance assidue et abondante avec des savants européens préoccupés des mêmes questions scientifiques.

Dans l'hôtel aéré qu'elle a fait construire sur ses propres plans, rue Saint-Thomas du Louvre, Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, épouse d'ambassadeur, célébrée par Malherbe sous l'anagramme pastorale d'Arthénice, reçoit à la fois des gentilshommes et des dames lettrées, dont quelques-uns de très grands noms de France, et des gens de lettres roturiers de grand talent, entre lesquels elle sait faire régner une conversation joueuse, dans la langue dont le poète grammairien avait prêché à tous la réforme. La société de loisir que la marquise compose avec discernement autour d'elle et de sa fille Julie prendra parti pour Balzac et pour d'Ablancourt dans la querelle que leur valurent leurs

élégants écrits. Son hôtel est l'académie de ces « honnestes gens » auxquels s'adressera aussi, en 1637, le Descartes du *Discours de la méthode*.

Ces « compagnies » de loisir lettré, de nature et d'intensité différentes, n'en ont pas moins entre elles des liaisons, même ténues, et toutes ont plus ou moins étroitement à faire avec la cour. Un champ magnétique s'est créé, dont le commun dénominateur ne pouvait être que la langue corrigée et réglée par Malherbe, assez déliée des « choses » pour pouvoir alimenter aussi bien la « belle » prose écrite de Balzac et d'Ablancourt, la conversation piquante des hôtes de M^{me} de Rambouillet, que la conversation et la correspondance savantes des frères Dupuy, la conversation et la correspondance scientifiques du P. Mersenne, voire, mais par réverbération de ces lumières privées, les délibérations du Conseil du roi, la correspondance d'affaires de ses ministres et les intrigues incessantes de la cour.

Cette langue « réformée » dans l'ordre exclusif des « mots » n'en était pas moins en effet « royale », non seulement parce que prétendant conférer au français les qualités reconnues jusque-là au seul néo-latin « cicéronien », mais parce que visant en pratique à resserrer le lien politique entre le roi de France et ses sujets, et entre les sujets qui font couronne autour du roi. Elle devait être « élégante », en hommage à la majesté et à l'autorité royales, garantes suprêmes de la cohérence du royaume. Mais cette « élégance » dans les « mots » n'était pas séparable de celle des mœurs et des manières « civiles », « polies » et « douces » de leurs locuteurs, l'une et l'autre obligeant les Grands à brider leur morgue, élevant à une sorte de noblesse personnelle les roturiers passés maîtres, dans leur langage et leur conduite, des formes gracieuses de la vie sociale et rendant possible, à la Cour comme à la Ville, un commerce « honorable » entre interlocuteurs de rang, de fortune, et de naissance et de caractère différents. L'esthétique de l'élégance commandait une morale de la civilité, les formes polies du discours exigeant de leurs locuteurs dans la conduite sociale une urbanité et une considération d'autrui aussi souhaitables pour la fécondité de la coopération savante et scientifique et pour l'agrément des compagnies mondaines que pour une autorité royale ennemie de tous les désordres. Il n'était plus temps pour la véhémence « républicaine » de la « grande éloquence » délibérative à la manière de Cicéron, de Démosthène et de Du Vair.

Cette diffusion d'une éloquence sans éclat de voix, mais dont la douceur honore autant celui qui parle (ou écrit) que celui qui écoute (ou lit), ne réussit pas sans résistance ni difficulté. La France du début du XVII^e siècle était un pays sinistré par un demi-siècle d'atroces violences civiles, et il fallut deux générations pour extirper les hautaines et brutales habitudes contractées par la noblesse d'épée et purger humeurs noires et imaginations sanglantes que réfléchissaient encore, dans les années 1620, « le bruit et la fureur » des tragédies d'Alexandre Hardy, les faits divers atroces racontés par François de Rosset dans ses *Histoires tragiques* ou la virulence cynique des poètes dit « satyriques ». Les *Historiettes* de Tallemant, rédigées après la Fronde, rapportent le dégoût qu'inspiraient à la marquise de Rambouillet les mœurs et les manières sommaires que l'humeur mélancolique de Louis XIII et l'autorité despotique de Richelieu entretenaient à la cour ; le

confident calviniste de la marquise catholique ne cache pas que de fausses notes avaient souvent troublé, même dans la « Chambre bleue » ou dans ses coulisses, le concert de grands seigneurs et de gens de lettres roturiers que la maîtresse de maison dirigeait pourtant avec doigté.

Reste que l'« honnêteté », cet idéal exigeant de connaissance de soi et d'attention bienveillante à autrui se modulant avec grâce dans toutes les occasions de « compagnie », était en train de s'imposer dans le langage et dans les mœurs parisiennes, opérant insensiblement une révolution non violente, sur fond de l'éducation rhétorique dispensée à nobles et roturiers par les ordres enseignants catholiques masculins et féminins, aussi bien que par celle des Académies calvinistes : autant de séminaires d'« honnêteté » ralliés, selon des variantes diverses, à la pédagogie des *studia humanitatis* et à son *institutio oratoria*, dont l'origine italienne était souvent oubliée, tant étaient devenus nombreux les intermédiaires qui, d'Érasme à Ignace de Loyola, de Pierre de la Ramée à François de Sales, l'avaient réinterprétée et répandue hors d'Italie, en France et dans le reste de l'Europe.

Paris 1630 : la « conversation civile » et ses convertis

Le siècle des Valois, en dépit des efforts de François I^{er} et de Catherine de Médicis pour « italianiser » la France encore féodale, avait résisté des quatre fers à l'influence des *Graeculi* ultramontains, de leurs mœurs tenues pour corrompues et de leurs manières jugées efféminées ou retorses, quoique couvertes d'une grimace de piété. Pour cacher leur dette envers l'Italie de la Renaissance, les humanistes français du XVI^e siècle avaient dû dresser de hasardeux rideaux de fumée, dont l'Hercule gaulois de Jean Godard est une survivance. Il leur fallait se rattacher directement et coûte que coûte, sautant la médiation italienne, à l'Antiquité. Montaigne lui-même avait dans les *Essais* jeté le discrédit sur les professeurs italiens d'un art de faire l'amour trop sublimement platonique pour être naturel et d'un art de se comporter en société trop beau pour être honnête, marquant hautement qu'il préférerait à la « conversation civile » à l'italienne, arbitrée par les dames, la franche et virile « conférence » entre amis de forces égales, qui muscle et aiguisait à l'ancienne les esprits, comme un exercice d'escrime⁸.

Le siècle des Bourbons, quoique moins disposé que jamais à reconnaître ses sources ultramontaines, s'est employé à transposer en français et à répandre en France l'idéal de « l'homme de cour » et celui de « la conversation civile » urbaine, peaufiné depuis le XV^e siècle par les humanistes italiens : pour peu qu'ils fussent présentés comme autochtones et accordés au « beau naturel » français, ces deux idéaux apparaissaient maintenant comme les meilleurs garants, avec la royauté et la religion, de l'ordre, de la paix et de la concorde dans le royaume. La raison d'État et l'amour-propre français voulaient que l'on devînt « italien », mais à condition de se dire plus que jamais anti-italien, un peu comme aujourd'hui ils

acceptent d'autant plus volontiers de s'américaniser qu'ils déclament hautement contre l'américanisation.

Les normes de conduite civiles décentes qu'il fallait désormais rendre communes à tous les « honnestes gens » du royaume postulaient une langue, elle aussi commune, à la Cour et à la Ville, découplée des « choses » non pas pour attester l'« arbitraire du signe » saussurien, mais pour mieux ajuster régulièrement et choisir les « mots » appropriés, dont la grâce, persuasive et claire pour tous les locuteurs, servirait aussi bien l'échange d'agréables bagatelles qu'à l'escrime entre des pensées les moins communes.

Ce n'est pas un hasard s'il est revenu à la marquise de Rambouillet, dont la mère était une Savelli, noble ascendance romaine célébrée par Guez de Balzac⁹, mais occultée depuis par la légende française de la « Chambre bleue », d'incarner l'urbanité nouvelle de la Ville et de réunir autour d'elle, en marge du Louvre et de la cour, tout ce que le Paris de Louis XIII comptait d'« honnestes gens », grands seigneurs, nobles de robe, roturiers « anoblis » par leur langage et leurs manières, poètes ou érudits, laïcs et ecclésiastiques, catholiques et protestants, Français ou « francisés », grands lettrés étrangers de passage ou diplomates étrangers en poste ou en mission à Paris. La Chambre bleue de la marquise est devenue à jamais le symbole du pouvoir dont disposent la « civilité », l'« urbanité », la « galanterie » et les « belles-lettres » pour atténuer de concert, sinon abolir, les barrières dressées par les différences de caste, de naissance, de rang, de fortune, de profession, de sexe, de nation, de religion, et de favoriser le rapprochement et le dialogue entre les êtres les plus divers, pour peu qu'ils aient été « polis » par une noblesse seconde, celle du langage, des vertus sociales, des manières caressantes. Partie pour le tout, l'hôtel de Rambouillet est resté dans la mémoire nationale comme le laboratoire d'un régime proprement français du langage et des mœurs, favorable pour le moins autant à l'harmonie de la société civile de la Ville, dans sa conversation et son loisir privés, qu'à l'exercice plus aisé et plus efficace à la cour des « affaires » administratives, de la diplomatie et du gouvernement du royaume.

Ce pouvoir de transformation sociale et morale, à proprement parler « civilisateur », de l'éducation des mœurs et de la parole, les humanistes italiens l'avaient les premiers réinventé à partir des textes de Xénophon, de Cicéron et de Quintilien, ils lui avaient donné de prestigieux modèles antiques, Cyrus, Alexandre, Scipion, César, et ils l'avaient indifféremment fait valoir en néo-latin et en italien littéraire : il fut désiré par les autres nations européennes et il finit par être transporté dans leurs langues respectives. Retardées et tardives, les « belles-lettres » françaises se montrèrent les héritières d'autant plus zélées de cette conspiration missionnaire d'origine italienne. Déclenchée deux siècles plus tôt par Pétrarque, elle avait été pourvue par lui d'un grand dégoût de l'état présent de l'Europe et d'un grand désir d'y faire reverdir cette romanité qui s'était montrée capable de recevoir et d'universaliser la Révélation du Christ : telle avait été l'altitude humaine de l'antique Rome, attestée par la majesté de ses ruines, qu'elle faisait honte aux barbares qui l'avaient abîmée et en avait privé le christianisme ;

l'Italie devait se sentir obligée de retrouver dans ses flancs et de rendre vie à cette *humanitas* oubliée, dont la défaillance entravait le travail de la grâce dans la chrétienté¹⁰.

Conspiration et mission tenaces, qui s'attachèrent d'abord à « convertir » princes et chevaliers de l'illusion où ils s'étaient complu jusque-là d'être « gentils » en se contentant d'exceller à la guerre, à l'amour et à la chasse, et en s'imaginant que les arts « manuels » et sédentaires des clercs, s'ils les adoptaient, entameraient leurs mâles vertus. Réveillés de cette fausse supériorité « gothique », ils furent invités par l'éloquence des humanistes à imiter les grands hommes de l'Antiquité, à manier eux-mêmes, sans croire déroger, livres, plumes, archets et même pinceaux, à protéger et à récompenser les *studia humanitatis*, et à faire savoir par leur exemple et leur mécénat que la meilleure manière de leur plaire et de se pousser auprès d'eux, pour les nobles d'épée comme pour les roturiers et les ecclésiastiques, était de démontrer leur compétence non seulement dans les « études d'humanité », mais aussi dans les formes civiles auxquelles celles-ci introduisaient leurs zéloteurs.

Comment cette « qualité » acquise, ne devant rien ni à la naissance, ni aux ancêtres ayant fait ou non les croisades, ni à la fortune, mais tout au mérite personnel et à une éducation libérale, n'aurait-elle pas été désirée par les talents naturels de toute extraction, dès lors qu'elle était souhaitée par les princes et hautement revendiquée par eux ? Jusqu'à la *renovatio studiorum* italienne, seules les études théologiques, juridiques et médicales à l'Université avaient permis aux talents roturiers ou aux cadets de noble famille voués à l'Église d'accéder à l'épiscopat, aux magistratures, à des offices de cour. Aux yeux des gens d'épée qui se prévalaient de « courtoisie », ces clercs portaient les stigmates de leur laborieux apprentissage scolaire et, inversement, les clercs regardaient les « laïcs » ignorants comme autant de brutes, selon une sentence fameuse du docte moine Raban Maur. Le programme d'éducation inspiré aux « humanistes » italiens par l'*Institutio oratoria* de Quintilien, leur préceptorat qui persuada princes et gentilshommes de leur confier leurs fils, alors que leurs propres parents avaient tenu les écoles pour aussi déshonorantes que les ateliers manuels, ouvrirent aussi aux roturiers ayant reçu la même éducation l'estime, la familiarité, voire l'admiration des nobles italiens conquis par une éloquence qui les appelait aux vertus et à la gloire des anciens Romains.

Cette éducation pouvait être dite « libérale » parce qu'elle formait des lettrés sans les soumettre à des contraintes rudes et serviles, et en recourant à une persuasion qui, loin de blesser la qualité d'hommes nobles et libres, l'embellissait de nouveaux et anciens ornements : éloquence et grâce. Elle ne changeait rien, du moins en profondeur, à la hiérarchie des ordres et des rangs, elle se contentait, mais c'était une nouveauté aux conséquences immenses à long terme, d'en atténuer les apparences tranchantes et d'en amincir les cloisons. Elle autorisait le dialogue d'égal à égal entre personnes de naissance et de rang très inégaux, favorisant l'ascension des talents issus de la roture à une forme de « noblesse » personnelle que l'aristocratie de nom et d'armes se sentait tenue désormais de

reconnaître, se piquant de l'avoir acquise et même d'en être le modèle.

Tel fut le principe italien d'une révolution des esprits et des mœurs, lente, mais contagieuse, et qui en trois siècles transforma l'Europe féodale en Europe des Lumières, allant jusqu'à conquérir, au moins en surface, au XVIII^e siècle, la lointaine Russie de Catherine II. À cet autre bout de la révolution dans le langage et les mœurs commencée en Italie, le « roi » Voltaire, incarnant pour toute l'Europe l'empire sur les esprits que les « belles-lettres » savaient conférer à un simple fils de bourgeois, pouvait écrire :

*Les mortels sont égaux. Ce n'est pas la naissance,
C'est la seule vertu qui fait la différence*¹¹.

De la révolution de la civilité à celle de la citoyenneté, il n'y avait déjà plus qu'un pas à franchir. Il le fut à Paris en 1789, comme l'autre l'avait été en Italie quatre siècles plus tôt, et de nouveau sous le signe du mythe romain : la seconde fois, il est vrai, ce fut celui de la Rome républicaine de Fabricius et de la Rome impériale de Caracalla (l'empereur qui promulgua l'édit universalisant la citoyenneté romaine), et non plus, comme pour Pétrarque et ses disciples italiens, celui de la Rome princière de Scipion et de Laelius, de Cicéron et d'Atticus, d'Auguste et de Mécène. La question qui se posa à la « littérature » dès 1800, dans les termes de Germaine de Staël, repris chacun à sa façon par Chateaubriand, par Stendhal et par Balzac, fut de savoir si la révolution radicale des droits du citoyen devait abolir, avec la monarchie absolue et l'aristocratie, la révolution douce des belles-lettres et de la civilité, et si la mission des écrivains d'après 1789 n'était pas de perpétuer et d'étendre par d'autres moyens le prestige des mœurs civiles, afin d'atténuer ce que pouvait avoir de brutal, de niveleur et de potentiellement barbare la brusque extension « citoyenne » de droits égalitaires abstraits.

Guez de Balzac (en 1634) et Perrot d'Ablancourt (en 1637) entrèrent tour à tour à l'Académie française. L'institution créée par Richelieu – sur un modèle peaufiné de longue date par les humanistes et les princes italiens – consacrait en France cette forme de noblesse morale et littéraire inventée par la Renaissance, passeport qui donnait accès aux roturiers excellant dans les « belles-lettres » au commerce, à la compagnie, à la faveur, voire à la familiarité des grands seigneurs d'épée et de robe. L'Académie avait reçu pour tâche du cardinal de fixer les normes du français des « honnestes gens », tâche royale à laquelle Balzac et d'Ablancourt avaient déjà de leur propre mouvement largement contribué et qui leur valut les lauriers de l'immortalité académique. Malherbe était mort trop tôt pour siéger à l'Académie, mais il y fut amplement représenté *post mortem* par son neveu, l'abbé de Colomby, par des poètes, ses disciples ou amis : Malleville, Maynard, Godeau, Racan, et par ses nombreux continuateurs en prose.

Dans le temps court de deux générations, l'idéal brisé de l'humanisme français du XVI^e siècle, celui d'un Verbe « corps mystique » du royaume, fit place à la réalité pratique d'une langue restreinte au « bon usage » de « la part la plus saine » de la Cour et de la Ville, décrassée des langages spéciaux et des parlers populaires

et provinciaux, grammaticalisée, triée, élaguée, élégante, claire, polie, euphonique, véhicule vivant, oral et écrit, de la conversation et de la correspondance d'« honnestes gens ne se piquant de rien ». Cette langue restreinte était assez régulière et sémantiquement stable pour pouvoir prétendre se substituer au néo-latin « cicéronien » qui en avait été le modèle et qui avait jusqu'alors servi de langue internationale écrite aux humanistes européens. Même des érudits aussi exigeants que les frères Dupuy¹², même un philosophe de l'envergure de Descartes¹³, prirent le parti de Balzac et de d'Ablancourt, pour d'autres raisons que le cardinal de Richelieu, mais avec le même effet d'entraînement en faveur des poètes et des prosateurs que les esprits chagrins avaient d'abord qualifiés de sophistes ou de peseurs de syllabes, mais qui, en réalité, avaient pris efficacement le relais, en France, de la conspiration civilisatrice des humanistes italiens.

Politique, le cardinal souhaitait pour le bon exercice de l'absolutisme royal une langue française normale qui s'imposât, à partir du centre du pouvoir, aux forces centrifuges et aux diversités locales du royaume, les retenant dans ses filets plus efficacement encore que le latin d'Église, vecteur de la monarchie spirituelle du Saint-Siège, n'avait réussi à soumettre à la papauté les royaumes temporels et leurs langues vernaculaires. Mais cette volonté politique unificatrice du cardinal serait restée vaine si elle n'avait pu s'appuyer sur une conspiration générale dont le véritable moteur était le vœu profond de toute une société recrutée de violence, dont Malherbe s'était fait l'interprète en 1605, dans son ode de reconnaissance à Henri IV, *Prière au roi allant dans le Limousin*.

*Certes quiconque a veu pleuvoir
Les funestes éclats des plus grandes tempêtes,
Qu'excitèrent jamais deux contraires partis,
Et n'en voit aujourd'hui nulle marque paraître,
En ce miracle seul il peut assez connaître
Quelle force a la main qui nous a garantis.*

La « force » sans doute dans le roi, mais pour que le « miracle » politique devînt durable, il fallait que la « douceur » d'un style nouveau l'emportât parmi ses fidèles sujets.

Cette « douceur », deux grands écrivains savoyards, François de Sales et Honoré d'Urfé, tous deux intermédiaires entre Italie et France, s'employèrent du vivant d'Henri IV à en répandre la rosée sur les braises encore brûlantes des passions de la guerre civile. L'*Introduction à la vie dévote* de l'évêque de Genève, publiée en 1608, est une longue et confiante conversation de directeur de conscience avec une grande dame, dont le pseudonyme est Philothée (« Aimant Dieu »). Le directeur invite sa dirigée, mariée et obligée à tenir son rang dans le monde, de pratiquer en privé sa dévotion et d'y trouver le repos du cœur aussi bien qu'en un monastère, tout en jouant avec charme et gaieté son rôle sur la scène du monde, où il lui est loisible d'exercer avec tact et douceur sur ses hôtes, au centre de leur conversation, une sorte d'apostolat de décence, d'équanimité et

de grâce.

L'Astrée, d'Honoré d'Urfé, gentilhomme naguère ligueur mais rallié à Henri IV, à qui il dédia en 1607 la première partie de son vaste roman, déploie dans une prose et des vers fluides tous les thèmes de l'utopie pastorale, amours traversées de défiances et de ruses avant de trouver leur vérité, loisirs occupés d'entretiens moraux et de concours poétiques, toute une « vie civile » à la campagne, dans un havre fragile de conversation, de méditation à plusieurs et de correction réciproque, entouré par la barbarie de « solduriers » menaçants.

Dans les *Bergeries* de Racan (1625), un personnage féminin du nom de Philotée apparaît au premier acte pour accueillir, dans son couvent, une Arthénice (le pseudonyme donné par Malherbe à M^{me} de Rambouillet), qui vient s'y réfugier après une déception amoureuse. Cette rencontre symbolise l'alliance passée sous Henri IV par le catholicisme jésuite et salésien que l'abbé Bremond a appelé « humanisme dévot » avec le roman et le théâtre pastoral, avec le langage réformé, régulier et « doux » préconisé par Malherbe et avec cet « humanisme civil » qu'avaient insinué en France les traducteurs des théoriciens italiens de la conversation au siècle précédent, mais qui avait repris plus vigoureusement, depuis 1600, l'offensive : tantôt dans la version très originale qu'en donnent les *Essais* de Montaigne, tantôt dans les traités du « Gentilhomme » qui se veulent eux aussi, à leur façon, exclusivement français. En 1631, Nicolas Faret trouvera pour son propre traité de cette veine le titre : *L'Honneste Homme ou l'Art de plaire à la Cour*, appelé à une immense fortune, parce que justement il ne s'adresse plus aux seuls gentilshommes.

Cette « mission civilisatrice » de longue haleine, exercée de concert par des ecclésiastiques directeurs de conscience, des poètes grammairiens, des romanciers, des essayistes et des dramaturges, ne « convertit » pas à la douceur des mœurs, des manières et du langage le seul public du « grand monde » de la Ville et de la Cour. Malherbe, d'Urfé, Balzac trouvèrent aussi des sympathisants de poids dans la République des Lettres françaises : l'érudition « libertine », c'est-à-dire critique et philosophique, du « cercle » des frères Dupuy, la science nouvelle à laquelle œuvraient le « cercle » de Mersenne et son correspondant René Descartes – deux « compagnies » pratiquant l'urbanité en français aussi bien que les habitués de la Chambre bleue – étaient elles aussi en quête d'un substitut français au néo-latin réformé par les humanistes, véhicule privilégié, depuis la Renaissance italienne, du dialogue entre lettrés européens. Le scepticisme philosophique de Montaigne trouve sous Louis XIII un interprète érudit en la personne d'un habitué du « cercle des Dupuy », François La Mothe Le Vayer (1588-1672), qui choisit dès 1630, avant Descartes, dans ses *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, de s'adresser au public lettré dans la nouvelle prose élégante française. Pour autant, l'usage du latin, qui continue d'être la langue privilégiée de l'enseignement secondaire et supérieur, jésuite, et pour longtemps l'unique langue savante dans les pays du Saint-Empire et en Pologne, garde de solides positions en France même. L'œuvre philosophique majeure de Pierre Gassendi (1592-1655), sa correspondance, son chef-d'œuvre biographique, la *Vie* de son ami Nicolas

Peiresc (1648), quoique écrites en néo-latin humaniste, n'en exercèrent pas moins, en Europe et d'abord en France, une influence durable et profonde qui rivalisa avec celle de Descartes ; l'aperçu en langue française que son disciple François Bernier (1625-1688) donna sous Louis XIV de l'épicurisme christianisé de Gassendi, efflorescence de l'une des veines philosophiques des chatoyants *Essais* de Montaigne, est à l'origine de sa diffusion capillaire à Paris, et l'on ne saurait surestimer le rôle de cette imprégnation préalable dans le succès, au siècle suivant, du sensualisme.

Le nouveau français des « honnestes gens », « restreint » à l'élégance d'élocution, est aussi neutre sur le fond des choses que la politesse et les grâces dans les manières le sont sur le fond intime des âmes. C'est justement cette neutralité, rendant aisé le commerce du monde entre personnes de sentiment, de caractère et de statut social différents, qui facilite aussi dans la République des Lettres, même hors de France, le dialogue et la controverse sur les « choses », dès lors que le savoir sur celles-ci ne fait plus corps avec le langage et devient l'objet en devenir d'une recherche méthodique et dialogique entre pairs. « Libertins érudits », savants affranchis de l'encyclopédie universitaire et pratiquant entre eux « la liberté philosophique » ne pouvaient voir que des avantages dans un nouveau régime de la parole leur permettant de rallier à eux le public des amateurs et des curieux, et de se dissocier nettement des doctes conservateurs. L'Anglais Francis Bacon, avant Descartes, recourut lui aussi à la langue vernaculaire pour élargir la réception du programme qu'il propose dans son *Advancement of Learning*. Le néo-latin scolastique et humaniste n'en avait pas moins encore de beaux jours devant lui en Europe, assurant la communication entre les savants qui disposent chez eux d'une langue vernaculaire littéraire de large diffusion et ceux qui n'en disposent pas. Ces langues, l'italien, l'espagnol, l'anglais, entrèrent successivement en lice, pour recueillir l'héritage européen du néo-latin humaniste, et le français de Malherbe, de Balzac et de d'Ablancourt, adopté de plus en plus volontiers par les érudits et savants parisiens, et pris pour oriflamme par une monarchie victorieuse de la guerre de Trente Ans, obtint les meilleures chances de l'emporter, depuis les traités de Westphalie jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Influent, le public des « honnestes gens » écoutait volontiers leurs interlocuteurs de grand savoir et donnait raison à leurs écrits, dès lors qu'ils évitaient l'arrogance pédante des docteurs et s'adressaient à lui sur le ton civil et avec les mots qui lui étaient familiers. La langue et la diction élégantes devenues communes aux gens du monde, aux gens de lettres et aux traducteurs français étaient maintenant à même non seulement de se substituer au néo-latin « cicéronien » dans les disciplines savantes, mais de surclasser l'italien littéraire que ses poètes, ses artistes, ses musiciens, ses gens de théâtre, ses diplomates, avaient réussi depuis le XVI^e siècle à faire adopter les premiers par l'Europe comme seconde langue de civilisation. L'expansion de l'anglais littéraire hors son île ne commencera qu'insensiblement au cours du XVII^e siècle, plus nettement déjà au siècle suivant. L'ascendant de l'allemand philosophique ne s'affirmera lui aussi lentement qu'au cours du XIX^e siècle. Au XVII^e siècle, ce fut le tour du français,

jusqu'alors surclassé par l'italien et même l'espagnol : il bénéficie de l'autorité retrouvée de sa royauté, de son poids militaire et diplomatique, de l'abondance et de la qualité de ses traducteurs et aussi de l'attraction croissante qu'exerce Paris, capitale catholique, mais du catholicisme de Montaigne, de Descartes et de Gassendi, sur les esprits libres comme sur les esprits ornés de toute l'Europe.

Plusieurs symptômes attestent le retournement en faveur du « nouveau français » royal et le relatif reflux de l'italien comme langue moderne des « honnestes gens ». En 1623, le poète napolitain Giambattista Marino qui, depuis 1615, était le poète lauréat de la cour de France, selon une tradition instaurée par François I^{er} pour le poète florentin Luigi Alamanni, quitte Paris où il vient de publier aux frais de Louis XIII son grand « poème de paix » l'*Adone*. Il laisse le champ libre à Malherbe et à ses disciples. Jusqu'en 1631, le plaisir, l'intelligence et le talent étaient représentés sur la scène parisienne par la troupe italienne des *Gelosi* et par son chef, à la fois acteur et dramaturge, Giambattista Andreini. En 1631, le jeune avocat rouennais Pierre Corneille fit triompher à Paris sa comédie de *Mélite*, dans l'interprétation de la jeune troupe française du Théâtre du Marais.

Ce fut un événement de portée comparable dans son ordre aux grandes *Odes* de Malherbe, aux premières *Lettres* de Balzac, aux premières « belles infidèles » de Perrot d'Ablancourt et au coup d'éclat, en 1637, du *Discours de la méthode* écrit directement en français à l'intention des « honnestes gens ». Les « belles-lettres » françaises naissantes passèrent soudain de l'étal des libraires et de la conversation en compagnie à la scène de théâtre, de la lecture solitaire et du dialogue privé au stade du miroir qui les réverbérait de l'autre côté de la rampe. De 1631 à 1636, de comédie en comédie, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante*, *La Place royale*, de succès en succès, le génie de Corneille offrit en spectacle au public d'« honnestes gens » parisiens, potentiels ou en acte, l'intelligence morale, le langage, les manières, l'urbanité qui étaient en train de prévaloir dans ses rangs, il les leur fit désirer ou s'en féliciter.

Dans les années qui précèdent *Mélite*, le théâtre parisien avait cherché à convertir son public à la pastorale dramatique à l'italienne. *Aggiornamento* français, en retard de près d'un siècle sur l'Italie, qui avait inventé le genre avec l'*Aminta* du Tasse, écrit pour la cour de Ferrare et créé le 31 juillet 1573 : c'était un croisement raffiné d'intrigue de comédie inspirée de Térence et de lyrisme amoureux inspiré des *Bucoliques* de Virgile et de Pétrarque, dans un décor champêtre et avec des personnages de bergers et de bergères exclusivement préoccupés de leur vocation, déclarée ou repoussée, à l'amour et au mariage, de leurs illusions ou de leurs désillusions sentimentales. La naissance italienne de ce nouveau genre théâtral coïncida avec l'invention, à la cour de Florence, d'un nouveau style de chant mélodique, se réclamant d'Orphée et de l'antique musique grecque, merveilleusement propice à accompagner les plaintes, les inquiétudes et les joies modulées en *dolce stil nuovo* pétrarquisant par les bergers et les bergères qui peuplent la pastorale dramatique. Très vite, les fêtes de cour italiennes, notamment les noces princières, accueilleront des spectacles

dramatiques chantés en solo ou en chœur sur des livrets de pastorale, la forme nouvelle qui évoluera rapidement vers le « drame musical » ou « opéra ».

La civilité, les grâces et la douceur de la « conversation civile » s'étaient donné ainsi un miroir et un amplificateur scéniques ; le « courtisan » et la « dame de palais » de Castiglione pouvaient reconnaître le modèle de leurs loisirs civilisés et galants dans les dialogues mélodieux et la subtile casuistique morale des bergers de l'*Aminte* et des chefs-d'œuvre harmonieux de la pastorale dramatique, parlée ou chantée, qui se multiplièrent dans le sillage du Tasse.

Malgré les efforts de Mazarin pour acclimater à Paris l'opéra vénitien entre 1645 et 1648, le « drame musical » à l'italienne ne s'imposera vraiment aux Français que sous Louis XIV, avec la protection du roi accordée au compositeur florentin, Jean-Baptiste Lully. La pastorale dramatique proprement dite avait fait une brève percée sur les scènes françaises, à la suite de la traduction en 1623-1624 de deux autres chefs-d'œuvre italiens du genre, le *Pastor Fido* de Guarini et la *Filli di Sciro* de Bonarelli. Au même moment, deux poètes français, Théophile de Viau et Jean Mairet, tous deux liés à la cour d'un grand seigneur à l'italienne, marié avec une princesse Orsini, le duc de Montmorency, écrivirent, publièrent et firent représenter chacun une pastorale dramatique inspirée des modèles italiens : le *Pyrame et Thisbé* de Théophile (1623) et la *Sylvie* de Mairet (1626). En 1625, le disciple préféré de Malherbe, Racan, publie ses *Bergeries* et le vieux d'Urfé, une *Sylvanire*, composée, dit-on, sur les instances de Marie de Médicis. Mairet réduisit et adapta en 1631 cette longue pastorale dramatique aux proportions et aux « règles » de la scène propagées par les commentateurs italiens d'Aristote, et qui commençaient alors à s'imposer aux dramaturges français. Le « doux style nouveau » introduit en français par d'Urfé sur le modèle pastoral italien entraînait l'adoption d'une régularité formelle et des principes de vraisemblance et de convenance établis eux aussi et diffusés par l'Italie.

Les comédies de Corneille parurent interrompre cette vogue transitoire de la pastorale à l'italienne à Paris. Ce sont pourtant à leur façon des pastorales, tant leurs intrigues ont pour ressort presque unique des amours contrariées entre très jeunes gens, dans l'intervalle hésitant qui les sépare du mariage et de l'entrée dans la vie active et adulte. Mais Corneille donne pour cadre à ces intrigues amoureuses la Ville, et non la Cour travestie en Arcadie pastorale ; ses jeunes gens ne sont pas des bergers, mais des citadins, et leurs amours sont traversées ou concurrencées non seulement par la différence des fortunes et des rangs, mais par des calculs d'ambition, de froissements d'amour-propre et d'honneur. Tous prêtent leur jeunesse aux grâces et à la clarté, analytique ou passionnée, du nouveau langage français ; aussi l'intelligente vivacité, joueuse ou grave, de leur dialogue sait-elle éviter les éclats violents, démêler malentendus et équivoques, traquer et élucider les ruses et les arrière-pensées qui font mentir les amours déclarées ou qui tentent de faire échec aux amours sincères. Mais leur vivacité ironique est *urbaine*.

La « conversation civile », telle que la représente Corneille, entre jeunes gens et jeunes filles en quête de la vérité sur leurs sentiments et sur ceux de leurs

partenaires, rompt avec l'affectation de naïveté du théâtre pastoral italien, c'est un duel d'esprits dont l'acuité dénude aussi bien les ressorts égoïstes que les ressorts tendres des cœurs, mais qui ne tolère pas que soient tournées les règles communes de la civilité entre hommes et de la galanterie entre hommes et femmes. Le contrepoint tendu à se rompre entre les règles du jeu et la violence morale engagée dans la partie se retrouvera dans les tragédies politiques du poète. Création originale de Corneille, ses comédies urbaines et sérieuses laissent présager, dès les années 1630, l'autre contribution originale française à l'idéal italien de la « conversation civile » : l'anatomie par les moralistes des ennemis intérieurs et cachés de « l'honnêteté », l'amour-propre et les passions asociales qui disgracient l'amitié, l'amour et la simple urbanité.

En peu d'années, la République des Lettres françaises elle-même, se dégageant de sa tradition savante néo-latine, se défit aussi de tout dédain pour les belles-lettres « vulgaires » en plein essor. Le Président Jacques-Auguste de Thou avait écrit ses *Mémoires* en latin. Ses neveux, les frères Dupuy, dont le cercle quotidien, réuni d'abord dans la bibliothèque du feu Président, devint vite le quartier général parisien de la République européenne des Lettres, rédigèrent leur correspondance en français ; en 1636, ils invitèrent l'éloquent rhéteur Guez de Balzac à participer à leurs délibérations. En 1633, la condamnation à Rome de Galilée et des thèses scientifiques que le physicien florentin avait défendues l'année précédente dans son brillant *Dialogo dei massimi sistemi*, en langue toscane, jeta une ombre sur l'Italie, terre mère de la République européenne des Lettres, et accrut sur les esprits libres de l'Europe l'attraction de Paris, où une autre victime du Saint-Office, Tommaso Campanella, trouva protection et refuge. Savants et mondains avaient déjà embrassé la cause du français clair et élégant, latin cicéronien des Modernes.

Les « belles-lettres » françaises et leur souche mère italienne

La vocation « universelle » de ce français que nous avons appelé après coup « classique » s'est déclarée en même temps que s'affirmaient et l'autorité hégémonique de la cour de Louis XIII et de Richelieu, et celle du Paris mondain et savant, centre nerveux de la République européenne des Lettres. L'hospitalité que la nouvelle élocution française offre désormais aux dignitaires de cour, aux gens de lettres, aux savants, aux diplomates, mais aussi aux étrangers qui aspirent à l'honneur de converser avec l'aristocratie mondaine ou savante la plus brillante d'Europe, faisant couronne parisienne à la royauté la plus puissante du continent, est à la fois sélective et généreuse : dans le royaume, elle écarte de son accueil et de sa conversation tous ceux que leur profession, leur condition, leur enracinement provincial barricadent dans une langue spéciale, mais en récompense à la Ville et à la Cour elle rapproche et elle égalise tous ceux et toutes

celles qui en pratiquent le « bon usage » ; elle adopte volontiers, même hors des frontières du royaume, les étrangers qui s'en sont rendus maîtres.

Cette langue élégante et nouvelle, inséparable chez ceux qui la parlent de manières elles aussi élégantes et civiles, ne va pas sans un allègement considérable de mémoire. Que de mots et de tournures savoureux et concrets, mais sentant la terre et l'échoppe, sont rejetés de son lexique ! Que de « choses » nommées par la richissime prose et poésie du XVI^e siècle sont repoussées comme grossières et invraisemblables par le tamis très fin du langage nouveau ! Il est vrai que parmi ces « choses » éludées par le « beau langage » figure aussi un amas de préjugés qui passaient jusque-là pour scientifiques, de ceux dont l'érudition critique d'un Peiresc, la « nouvelle science » d'un Mersenne, la « nouvelle philosophie » d'un Descartes et d'un Gassendi souhaitaient affranchir les esprits.

Il n'est donc pas surprenant que, dès 1637, le Descartes du *Discours de la méthode* ait fait appel, dans le même français limpide et poli que celui de son ami Guez de Balzac, au « bon sens » d'un public qu'il invite à ne pas se contenter de parler mieux et autrement que ses pères, mais aussi à penser mieux, avec « méthode ». Le philosophe a fait imprimer son manifeste philosophique sur les presses d'un libraire de Leyde : la Hollande calviniste et largement francophone était déjà en 1637 l'autre pôle, avec Paris, de la République européenne des Lettres dont le français avait désormais vocation à devenir la langue internationale de dialogue¹⁴.

La partie (les *Lettres* de Balzac) ayant été prise pour le tout, l'usage embrassa sous l'expression « belles-lettres », et cela jusqu'à la Révolution, les genres d'écriture qui ne sacrifiaient pas à l'« utile » l'« agréable » et le « doux », la substance des « choses » à la grâce des mots, les suffrages des savants et leur souci critique de vérité à ceux des « honnestes gens » et à leur jugement de goût. Poésie, théâtre, romans, recueils de lettres, Mémoires du temps, essais de morale, critique littéraire et critique d'art entrent dans les « belles-lettres ». De nouveaux traités de civilité et de conversation sont publiés, mais ils ne jouent plus qu'un rôle second : l'« honnêteté » s'apprend avant tout par imitation et émulation, et il revient aux ouvrages d'imagination ou d'analyse morale d'achever d'éclairer les « honnestes gens » sur les difficultés de leur métier. Corneille et son théâtre étaient entrés les premiers dans ce rôle. Balzac, dans la suite de ses recueils de *Lettres* et dans ses tardifs essais de morale, ne se contente plus d'être éloquent, il se pose non seulement en arbitre du goût, mais en directeur de conscience laïc. Les « moralistes » du règne de Louis XIV vont « jusqu'à l'horreur », pour reprendre le mot de Pascal, dans leur exploration des gouffres politiques, moraux et religieux qui s'ouvrent sur les pas bien tempérés de l'« honneste homme » et de l'« honneste femme ».

C'est seulement avec les débuts du règne personnel du jeune roi, en 1661, que se déclare et s'épanouit la vocation des « belles-lettres » auxquelles les ennemis de Balzac avaient si âprement reproché leur inanité sonore. Avec les grandes comédies de Molière, les *Maximes et Réflexions* de La Rochefoucauld, les tragédies du vieux Corneille et du jeune Racine, les *Fables* de La Fontaine, les *Essais* de

morale de Pierre Nicole, les « classiques » grecs et latins de la connaissance de l'homme par lui-même trouvent des héritiers, des rivaux, et même des suppléants français, appropriés à la voie escarpée que doit parcourir l'« honnêteté » française pour se conduire dextrement en société et parler avec grâce et naturel. Un partage implicite du travail sépare soigneusement l'éloquence d'Église, l'éloquence panégyrique réservée à la personne sacrée du roi « absolu » et la parole profane des « moralistes » qui, inspirée par les sagesse antiques ou par saint Augustin, balise les chemins semés d'embûches d'une « conversation civile » dont le roi ne s'exclut pas, tout en se réservant l'exercice solitaire et jaloux des « vertus héroïques ».

La cible centrale des « moralistes » français est la puissance trompeuse de l'amour-propre et les périls inhérents à cet ennemi perfide des vertus sociales et des convenances dans la conduite en société. Les « honnêtes gens » sont donc tenus de « se connaître » et de garder en toutes choses, sans paraître s'en donner de peine, la juste et exacte mesure. Mais si un tel tir groupé, venu de l'intérieur, est indispensable pour maintenir la « conversation civile » dans les limites licites qui sauvegardent son aisance et sa liberté d'allure, les « belles-lettres » se tiennent à l'écart de la politique, elles se gardent aussi de se mêler de la religion. En 1666 paraît un traité du *Gentilhomme chrétien* conçu plusieurs décennies plus tôt par le capucin Yves de Paris. En 1671, le diplomate jansénisant Antoine Courtin fait paraître un *Nouveau traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, qui ne se cache pas de développer le court *Traité de civilité chrétienne* publié l'année précédente par le Solitaire de Port-Royal, Pierre Nicole. Ce sont des exceptions. Les *Conversations* que M^{lle} de Scudéry extrait de ses romans en 1680 et 1684 se concentrent, comme les essais sur le même sujet du chevalier de Méré, sur une analyse morale toute laïque des écueils que les passions et l'amour-propre dressent sur le chemin d'une politesse qui entend être plus et mieux qu'une simple civilité : un grand art harmonique d'évoluer sans faute dans la société que l'on s'est méritée.

Les « belles-lettres » proposent à leurs lecteurs (et à leurs spectateurs, quand il s'agit de théâtre) une anatomie du cœur humain qui leur fait l'honneur non seulement de puiser aux sources les plus anciennes qu'il leur importe peu de connaître, mais d'emprunter les voies les plus élégantes et pénétrantes pour obtenir leur agrément autant que leur adhésion. Les « moralistes » connaissent aussi bien que le roi la fierté jalouse des nobles qui donnent le ton aux « compagnies » parisiennes. Si, dans l'ordre qui lui est propre, le roi a imposé le respect à sa fière aristocratie, pour leur part les maîtres de la « conversation civile » se donnent pour tâche d'empêcher cette fierté blessée de virer à l'humiliation, de l'honorer en la persuadant de se retourner sur elle-même, de « se connaître » et de trouver dans le courage de cette connaissance le principe d'une humanité gracieuse qui se fasse goûter de tous.

Il faut admettre que l'absolutisme de Louis XIV a regardé sans crainte ses écrivains emprunter les formes les plus délicates pour suggérer à ses sujets « nés libres » non seulement l'art de savoir « jusqu'où aller trop loin », mais une science experte des âmes qui ouvre les voies tant à l'indépendance personnelle de

jugement qu'à une conduite civilisée en société. Il est vrai aussi que le roi et les « moralistes » avaient affaire à très forte partie. Même domptée politiquement, la fierté noble ne pouvait être persuadée en profondeur de pratiquer les « grâces » que si elle y était sollicitée avec esprit et grâce.

Descartes avait su mettre de son côté le « bon sens » des « honnestes gens » du règne de Louis XIII en leur en supposant, et cela en français élégant, une agilité et une droiture d'esprit au-dessus de la moyenne. Le succès des *Provinciales* de Pascal, trente ans après celui des *Lettres* de Balzac, attesta que même sur les « choses » qui relèvent en principe de la seule compétence des clercs, en l'occurrence le choix entre le rigorisme et le laxisme en théologie morale, le dernier mot revenait désormais à qui ne se contentait pas de haranguer en chaire les « honnestes gens », mais leur faisait honneur en s'adressant à eux en arbitres, et cela dans leur propre langage, avec un naturel dépouillé de flatterie. La disgrâce des Jésuites tournés en dérision par Pascal tint moins au « fond » de leurs thèses théologiques qu'aux « grâces » et à l'« esprit » déployés par l'anonyme auteur des « petites lettres » pour mettre le plaisir, le goût et le sens commun du « monde » parisien de son côté. Ce furent des « lettres familières » adressées par un Parisien à un Provincial sur le ton de la conversation piquante, allégée de l'empesage encore oratoire de Balzac, qui firent prévaloir, sur des difficultés techniques opposant des théologiens, moins la « vérité » de Port-Royal que la verve de son porte-parole et l'art avec lequel il maniait cela même que Port-Royal aurait dû repousser comme le démon, et que Racine apprendra lui aussi à son école, l'ironie qui met les rieurs de son côté et qui est le sel des grâces de la parole élégante.

Approprié à l'attention courte du public mondain, apte à le mettre dans une confiance complice, même sur des sujets normalement réservés aux spécialistes, le genre de la lettre familière, le plus proche, dans l'écrit, de la conversation orale entre « honnestes gens », était devenu la référence *dialogique* centrale autour de laquelle se distribuait et se définissait le régime des belles-lettres. Ce caractère topique qu'a pris au XVII^e siècle le genre épistolaire, son passage au centre des genres les plus goûtés (le dialogue de théâtre, l'essai en forme de dialogue, le dialogue de roman et le roman par lettres), les termes mêmes du débat auquel il a donné lieu en français avaient été longuement préparés et expérimentés, en latin et en italien, dans la République des Lettres du XV^e et du XVI^e siècle.

Les chancelleries princières et la chancellerie pontificale avaient été les premiers foyers de l'humanisme italien. Si Pétrarque, découvreur des *Lettres familières* de Cicéron, n'a jamais exercé l'office de « secrétaire », beaucoup de ses disciples en *litterae humaniores* n'ont pas dédaigné cet emploi de chancellerie, qui les rapprochait des princes sans les éloigner du loisir studieux. Le secrétaire fut souvent le fondateur d'« académies de cour », les exemples les plus célèbres étant celui de Giovanni Pontano, secrétaire d'Alphonse II d'Aragon, roi de Naples et « prince » de l'Académie dite « pontanienne », et celui de Pietro Bembo, secrétaire aux Brefs pour les princes de Léon X, et luminaire de l'Académie romaine dont le pape était le mécène. Ce sont ces exemples italiens célèbres qui expliquent le choix par Richelieu du calviniste Valentin Conrart, *secrétaire du roi*, pour

« secrétaire perpétuel » de l'Académie française.

L'art d'écrire des lettres, à la fois officielles et secrètes, au service de la haute administration et de la diplomatie, a été très tôt tenu en Italie pour plus noble encore que l'art d'écrire et de prononcer des discours, l'art épistolaire se trouvant rattaché à de graves enjeux de pouvoir, tandis que l'éloquence officielle devait se cantonner le plus souvent, même dans les républiques de Florence et de Venise, dans les formes décoratives d'apparat et de cérémonie. Aussi la publication d'un recueil de « Lettres », en latin cicéronien, ou en toscan littéraire, est-il devenu aux ^{XV^e} et ^{XVI^e} siècles, dans le sillage des *Lettres familières* néo-latines de Pétrarque, le titre de noblesse par excellence d'un humaniste italien, l'attestation non seulement de son éloquence, mais de l'accès que celle-ci lui avait donné à l'amitié et à la confiance de grandes figures ecclésiastiques, politiques ou littéraires de son temps.

En France, la publication de la correspondance diplomatique en français du cardinal d'Ossat et du cardinal Du Perron¹⁵, qui avaient heureusement négocié à Rome l'affaire capitale de la levée de l'excommunication papale du roi Henri IV, fit événement. Ces lettres révélaient les méandres et manœuvres de négociations entre deux cours, et non des discours délibératifs à la manière de Démosthène et de Cicéron, prouvant par leur économie d'expression l'efficace diplomatique de la langue française. Leur recueil se portait également garant de l'intelligence morale et de la dextérité à persuader dont leurs auteurs s'étaient montrés capables. C'est sans doute à ces recueils (l'équivalent de Mémoires) que pensaient les critiques de Guez de Balzac, quand ils s'en prenaient aux « mots » sans substance de ses *Lettres*, œuvre de lettré ambitieux amplifiant des lieux communs dans le style de l'éloge, et non d'hommes d'État et d'Église pouvant d'autant mieux se permettre le style simple de la narration et de l'analyse qu'ils étaient au fait du fond des affaires. Ces critiques n'avaient pas compris que la nouvelle prose française était susceptible de plusieurs modes rhétoriques, pourvu qu'elle évitât l'éloquence délibérative et politique, empiétant sur les prérogatives de la monarchie « absolue ». Descartes, plus avisé, et pour lui-même préférant le style simple qui se borne à éclaircir la pensée et les faits, n'en a pas moins pris publiquement parti en faveur de Balzac et de son style moyen, orné, séduisant pour l'oreille et l'imagination : les deux étages du « meilleur style » français n'étaient pas contradictoires ; au contraire, ils communiquaient entre eux, ils autorisaient la symbiose entre la civilité sobre et avertie de la République des Lettres et celle, galante et luxueuse, de « belles-lettres » accordées à la politesse des « honnestes gens ». Style moyen et style simple excluaient l'un et l'autre la véhémence de la délibération politique publique, déplacée dans les monarchies.

La conversion de la langue et des mœurs françaises à la civilité s'opérait ainsi selon un partage implicite, mais rigoureux, séparant de la sphère du pouvoir politique et militaire, réservée au « secret » et au « sacré » de la royauté, les univers civils et privés appelés à partager, autour de ce soleil central (que comme la mort, « on ne saurait regarder fixement », dira La Rochefoucauld), la lumière vive, mais douce, d'une conversation générale. Sous le régime de l'édit de Nantes et surtout

jusqu'à la Fronde, ce partage se montra relativement libéral pour la société civile et il le redevint après 1715. Paris s'était peut-être « italianisé », dans les formes de la conversation que protestants et « bons Français » du XVI^e siècle tenaient pour serviles, mais le « devoir de réserve » implicite et impératif touchant désormais les « arcanes de la monarchie » n'en laissait pas moins aux esprits pénétrants un vaste et enviable champ d'exercice et d'éclaircissement réciproque. Ce régime de la parole ayant été consacré par le Grand Roi en 1661, il entra dans les mœurs et désormais les Français vont pouvoir faire sentir à l'Italie combien elle était surpassée dans l'ordre politique et militaire, ce qui allait de soi de l'aveu des Italiens eux-mêmes, mais surtout dans l'ordre même de la « civilisation » où, depuis Pétrarque, elle s'estimait inimitable par les Barbares du Nord.

Par deux fois, en effet, à près de deux siècles de distance, l'Italie avait lancé, au nom de la « civilisation », un défi à la France féodale, qu'elle accusa de barbarie en dépit de la prééminence dont le puissant royaume du Nord se prévalait, arguant de son université de Paris et de sa nombreuse et brillante noblesse militaire. L'amour-propre du royaume par deux fois réagit vivement sous l'aiguillon. Ces insolents défis furent lancés par de simples gens de lettres laïcs, jouissant d'une autorité européenne qui reposait tout entière sur ce que Paul Bénichou a qualifié de « sacre de l'écrivain », appliquant cette formule à Voltaire et à Hugo : elle convenait déjà à Pétrarque, metteur en scène de son propre couronnement de lauriers sur le Capitole, à Rome, en 1341, et à Baldassare Castiglione, membre éminent de l'Académie romaine, dont le portrait par Raphaël et sa présence probable dans le *Parnasse* de la Chambre de la Signature équivalaient à un sacre. Pétrarque, dans une lettre publique adressée au pape Urbain V pour le convaincre de quitter Avignon et de regagner Rome, affirma que l'Italie, et non la France barbare, était la terre élue de l'éloquence et de la poésie, où elles refleurissaient sur place à partir des semences qu'y avaient laissées les orateurs et les poètes de l'ancienne Rome, Cicéron, Horace et Virgile. C'était donc en Italie, à Rome, que le successeur apostolique des empereurs devait revenir, afin de présider à ce *revival* de la parole civilisée, offusquée pendant des siècles par la barbarie d'envahisseurs venus du Nord. Cette pique cruelle suscita l'indignation des clercs français, mais elle fit largement connaître le nom de Pétrarque en France, l'un des pays d'Europe où ses œuvres furent les plus rapidement diffusées, illustrées et imitées.

Les dialogues et la correspondance de Pétrarque, itinérant en Italie avec ses propres secrétaires et ses disciples, de retraite en retraite studieuse, puis les « devisants » souriants du *Décameron* retirés à Fiesole au large de la peste qui sévit à Florence, puis l'« académie » néo-platonicienne que Marsile Ficin réunit autour de lui dans sa villa de Poggio a Caiano, près de Florence, contemporaine de l'« académie » néo-cicéronienne réunie à Naples autour de Giovanni Pontano, et dont Jacopo Sannazaro a fait le portrait allégorique et élégiaque dans son récit poème de l'*Arcadia* : autant de résurgences italiennes, au XV^e et au début du XVI^e siècle, du *sermo convivialis* entre amis lettrés et de la conversation philosophique dans le repos de l'*otium*, à l'imitation des *Dialogues* de Cicéron, des *Nuits attiques*

d'Aulu-Gelle et des *Saturnales* de Macrobe. L'Europe chrétienne fut fascinée par ce miracle d'une résurrection des luxes antiques de la parole, sur la terre même où ils avaient eu lieu dans l'Antiquité et où ils avaient semblé réduits à jamais au silence sous les ruines et dans les tombeaux de l'Empire païen.

En 1528, dans son *Cortigiano* publié cette année-là, mais achevé dès 1515, Castiglione avait fait dire à l'un des interlocuteurs de son dialogue que la noblesse française méprisait les « bonnes lettres » et compromettait leur réception dans le royaume. Il concédait cependant que le nouveau roi François I^{er}, qui aimait les lettres, réussirait peut-être par son exemple à détruire ce préjugé barbare et à convertir sa noblesse aux *studia humanitatis*. Après le désastre de Pavie, sa capture par Charles Quint, son rachat et son retour en France, François I^{er} renonça à occuper sa noblesse dans des aventures « chevaleresques » et s'engagea sur la voie que lui avait indiquée Castiglione, créant les chaires de professeurs royaux que lui réclamait Guillaume Budé, entreprenant le grand chantier italien et la bibliothèque grecque de Fontainebleau, attirant à sa cour poètes, peintres, orfèvres, sculpteurs, érudits de la péninsule. Pantagruel gaulois encouragé dans son appétit de « bonnes lettres » par Rabelais, il mit les bouchées doubles, imitant à grande échelle le mécénat des papes et des princes de la Renaissance d'outre-mont. Volonté, hâte et importations démesurées, qui éblouirent, mais aussi traumatisèrent ou révoltèrent une France que ses habitudes et son ancien humus ne préparaient pas facilement à ce soudain et massif afflux de formes nouvelles et de mœurs étrangères.

La Renaissance italienne avait commencé sur son ancien socle romain depuis le XIV^e siècle. Pétrarque n'en fut pas l'initiateur, mais l'interprète de génie, annonçant et répandant la « bonne nouvelle » hors d'Italie. Dès le début du XV^e siècle, ses disciples et continuateurs étaient déjà les maîtres de l'éducation des princes, des nobles et des marchands italiens. Le « retour à l'antique », dans les études, les arts, l'architecture, l'urbanisme, qui était du même mouvement un retour au berceau impérial de la chrétienté d'Occident, celui qu'avaient connu saint Paul, saint Augustin, saint Jérôme, n'était pas un mot d'ordre dicté d'en haut par une autorité civile ou ecclésiastique, mais une germination spontanée dans les innombrables municipes et seigneuries de la péninsule, rivalisant entre elles à qui ferait le mieux revivre l'âge d'or de Rome.

Mais Pétrarque le savait, bien que de son vivant il n'eût trouvé personne, même dans l'ancienne « Grande Grèce » de l'Italie méridionale, qui pût lui apprendre à lire Homère dans le texte : Rome avait été dans les arts du discours comme dans les arts du dessin l'élève de la Grèce. La Renaissance italienne trouva un second souffle et une dimension nouvelle lorsque le concile de Florence, en 1437, réunissant théologiens et humanistes « romains » qui représentaient le pape Eugène IV à une délégation de théologiens et d'humanistes orthodoxes conduits par l'empereur byzantin Jean VIII Paléologue, attesta aux yeux de l'Europe que le patrimoine philosophique, scientifique et littéraire de l'antique Grèce était en train de faire retour en Occident latin. L'objet du concile était la réunion des deux Églises, la romaine et l'orthodoxe, afin de résister d'un même

front à la poussée turque sur Constantinople et sur les restes fragiles de l'Empire grec d'Orient.

En pratique, ce fut un échec. Byzance ne fut guère secourue et elle tomba en 1453. Mais, dans l'ordre des *studia humanitatis*, le concile fut l'occasion d'un dialogue sans précédent entre humanistes byzantins et humanistes italiens qui, depuis la création d'une chaire de grec classique à Florence, confiée au noble byzantin Manuel Chrysolaras, étaient devenus hellénistes ; il fut aussi le point de départ d'un nouvel afflux massif de manuscrits grecs dans les bibliothèques italiennes, rapportés par des Byzantins ayant choisi l'exil. Platon et Aristote, les rhéteurs grecs et leurs exercices retrouvaient droit de cité, cette fois dans leur propre langue, d'abord en Italie, puis en Europe.

La parole du passé : la « sagesse du banquet » dans l'Antiquité

La « civilisation », ce mot programme inventé au siècle des Lumières, et dont nous avons si peur que nous l'avons remplacé par un mot neutre et gris emprunté à l'anglais des ethnologues, « culture », suppose, comme les belles-lettres ou la littérature qui en sont la fleur, des précédents qui rendent possible le passage à l'acte de puissances de *civilitas* encore en bouton. Aucune civilisation, comme aucun chef-d'œuvre des arts, n'a surgi *ex nihilo*. Il fallait que la civilisation courtoise eût dépassé son point de maturité pour que le désir de se renouveler s'emparât d'elle et que Pétrarque aiguisât ce désir secret en lui dévoilant un nouveau modèle à admirer et à imiter : Rome ruinée, mais à reconstruire autant « civile » que chrétienne. Il fallut que cette première Renaissance latine fût bien avancée pour que le désir l'embrasât aussi de rendre à nouveau féconde, sur la terre italique, la mère civilisée de la civilisation romaine, la Grèce antique s'échappant de Constantinople assiégée, puis tombée, et trouvant refuge à Venise, à Florence, à Rome, à Naples autrefois Parthénopée. Dans les traités et les dialogues de « civilité » qui apparaissent en Italie au début du XVI^e siècle, se superposent et se fondent plusieurs figures de civilisation ravivées, la romaine, déjà retrouvée par Pétrarque, et l'athénienne, que le siècle précédent a largement commencé, autour de Bessarion à Rome et de Marsile Ficin à Florence, à redécouvrir, à traduire, à comparer aux leçons transmises par les anciens Romains, disciples des Grecs.

Textes palimpsestes, où transparait encore la figure à demi effacée, mais toujours bien vivante dans le siècle, de la courtoisie chevaleresque de l'*Aetas media*. Mais maintenant deux civilisations remémorées peuvent être ensemble rappelées en exemple pour accélérer le passage de la *civilitas* italienne en gestation à la pleine lumière et à la maturité. Les Académies apparaissent, à Rome, ranimant l'*otium* de Scipion et de Cicéron, à Florence et à Naples, la *scholè* de l'Académie de Platon, telle que la perpétuent ses inépuisables et enchanteurs

dialogues.

Retour à l'Athènes du ^v^e siècle. Au large de l'agora et de la *boulè*, lieux de la vie publique où pérorèrent des orateurs formés par les sophistes, Socrate et ses jeunes amis, en promenade au bord d'une rivière, réunis autour d'un banquet, dans le loisir et pour le plaisir, avaient ouvert au ^v^e siècle un chemin de grand avenir. En marge des affaires de la cité, ils avaient médité entre eux, à haute voix, sur les seules choses sérieuses : l'amour, la beauté, la vertu, les chemins de l'âme vers sa vraie patrie.

C'est ainsi que les interlocuteurs du *Cortigiano* de Castiglione, réunis en cercle dans l'appartement de la duchesse d'Urbino, en présence de celle-ci, mais en l'absence du duc et de ses ministres, dessinent ensemble, sur un mode tantôt plaisant, tantôt sublime, les traits idéaux de la conduite et de la parole en société de l'« homme de cour », successeur et supérieur de l'encore fruste « chevalier » médiéval.

Le paysage où Platon a situé le dialogue du Phèdre (le platane et les gattiliers en fleur, la source, le gazon, la brise, le chant des cigales, l'évocation des nymphes et de l'enlèvement d'Orythie par Borée) est l'archétype du *locus amœnus*, du lieu délicieux, propre à accueillir les agapes de l'esprit et les élans du cœur. Fontaine-de-Vaucluse vit naître, à l'écart de la cour d'Avignon, le dialogue amoureux de Pétrarque avec Laure. Les *Orti Oricellarii*, jardins de la famille Rucellai, au pied de la colline de Fiesole, virent Machiavel « conférer » avec les esprits les plus libres de Florence. En France, sous Louis XIII, les bords de l'Ilissos, transportés par Honoré d'Urfé dans le Forez de *L'Astrée*, accueillent les femmes et les hommes qui ne se contentent pas de leur rôle à la cour : à l'écart du Louvre dont Richelieu veut faire le Palatin d'un nouvel Auguste très chrétien, dans les « verdure » de la Chambre bleue, la marquise de Rambouillet reçoit le duc d'Enghien et le poète Voiture ; sous les charmillles et dans les bosquets frémissants de fauvettes des jardins de Conrart à Athis-Mons, les jeunes aspirants à l'Académie viennent rejoindre leur futur secrétaire perpétuel ; plus tard, à l'écart de Versailles, le long des allées du parc de M^{me} de La Mésangère en Normandie, Fontenelle entretient la jeune femme de la « nouvelle science » et de la « pluralité des mondes ».

Le paysage du *Phèdre* a un trait commun essentiel avec la grand-salle du *Banquet* où Alcibiade couronné de pampres et ivre surgit tout à coup, et avec la cellule du *Phédon*, où Socrate dit un dernier adieu à ses disciples avant de boire la ciguë : ce sont des lieux à l'écart de la vie publique et de l'action, ouverts sur une autre quête que celle du citoyen affairé et ambitieux, propices au loisir contemplatif et studieux, au culte des Muses célébré en commun. En mouvement ou stationnaire, en promenade ou en cercle, le dialogue avec Socrate ouvre dans le temps perdu un seuil par où l'âme peut s'échapper et regagner le temps retrouvé. Verdure d'idylle, lits de banquet et, par un paradoxe d'apparence, cellule de condamné à mort, autant de métaphores du repos à l'écart, libérateur d'énergie ascensionnelle pour l'âme, où l'homme platonicien, réuni aux siens, répond à une vocation plus essentielle que celle à laquelle la Cité appelle le commun de ses citoyens. De sa relecture assidue des Anciens, l'humanisme de la

Renaissance a retenu une idée d'aristocratie de l'esprit, moins chamelle que l'aristocratie d'épée et moins désincarnée que l'aristocratie monastique.

Dans la *Politique* d'Aristote, comme dans l'*Éthique à Nicomaque*, la supériorité de la vie théorétique sur la vie politique, à plus forte raison sur la vie de labeur qui fait alterner travail servile et basse jouissance, conduit le Stagirite à une théorie des sociétés de loisir, d'amitié et de contemplation qui sont, pour une aristocratie d'âmes fortes, la perfection, réalisée prématurément pour elles et par elles, des fins qui justifient en principe l'existence des cités : la paix, le bonheur, mais que les cités n'atteignent jamais. Il compare ces sociétés supérieures cooptées aux « îles des Bienheureux » et, à leur propos, il cite le cercle des Phéaciens qui, dans l'*Odyssée*, écoute dans la paix du loisir et du festin l'aède Démodocos chanter les aventures de l'homme d'action par excellence : Ulysse. Ulysse sanglote en entendant le récit de ses propres tourments passés. Dans l'*Éthique*, Aristote montre dans la société de loisir, accordée par une contemplation partagée à l'harmonie du monde et à la beauté des œuvres d'art, l'accomplissement de la vocation au repos qui soutient les plus hautes vertus morales et intellectuelles. C'est l'éducation musicale, dépourvue de fin pratique, qui prépare à cette sociabilité d'élus que le philosophe qualifie de « divine » et qui fait de ses convives les images des dieux. Comme pour Homère, et de nos jours pour Joyce, l'Histoire chez Aristote, politique et militaire, n'est qu'un détour malheureux et trop humain, un cauchemar inévitable dont les meilleurs s'éveillent dans un banquet. Il n'est pas inopportun, me semble-t-il, de chercher dans ce « gai savoir » du repos, dans cette exégèse de l'île des Phéaciens, au même titre que dans le *Banquet* et le *Phèdre* de Platon, les fondations du genre poétique pastoral qui apparaîtra au III^e siècle avant J.-C. avec Théocrite. En musique et en amour, dans le loisir d'une Arcadie hors du temps historique, les bergers de la pastorale grecque, puis latine, puis européenne forment une société contemplative dont la conversation n'a qu'un objet : le bonheur à l'intérieur d'une société d'amis qui savent à quelles vanités ils se sont momentanément soustraits.

Retour à la Rome du I^{er} siècle avant J.-C. La République romaine n'avait pas accueilli sans une extrême circonspection ces apologies philosophiques et poétiques du loisir contemplatif, rival des offices civiques du Forum. Cicéron, dans des dialogues qui ont pour cadre sa propre villa de Tusculum, ou une maison de campagne fictive, acclimate en latin la conversation platonicienne, mais en censurant ses saveurs érotiques. Il reviendra à Virgile (dans les *Bucoliques*), à Horace (dans les *Satires*, les *Épîtres*, même dans les *Odes*), d'achever d'initier les Romains à cette sécession en commun du dialogue platonicien qui avait des précédents chez les poètes grecs.

Mieux que l'orateur Cicéron, Cicéron philosophe avait préparé la voie aux poètes latins. Dans le *De officiis*, suivant Aristote et sa définition de la « vie théorétique », l'Arpinate reconnaît à la conversation (*sermo*) le statut d'une institution de droit naturel, par opposition à l'éloquence (*eloquentia*) qui suppose des institutions de droit civil et public : l'assemblée politique, le tribunal, l'armée. Sans doute l'éloquence suppose-t-elle chez l'orateur des dons naturels,

manifestations exceptionnelles de la vocation générale de l'homme à la parole : *sermo* et *eloquentia* partent de la même source. Il est vrai aussi que l'État, lieu d'exercice de l'éloquence, est fondé lui-même sur l'autre vocation de l'homme en général, celle qui le porte à la société et, donc, aussi au dialogue. Mais, à double titre, l'éloquence relève de la loi, d'un édifice de conventions normatives déduit du droit naturel : par ses lieux d'exercice, lieux publics et statutaires, mais aussi par les règles formelles qui régissent son exercice dans ce cadre légal. Les genres politique, judiciaire, démonstratif ressortissent à la légalité rhétorique propre à chacun de ces genres, et chacun dans son ordre affirme, directement ou indirectement, l'autorité de la loi et de l'État. Alors que le *sermo*, la conversation entre lettrés dans la vie privée, hors des lieux, des circonstances, des hiérarchies, des convenances propres à la parole publique, met en œuvre un régime second de la parole, qui dissocie ses interlocuteurs non seulement du mutisme animal, mais aussi de l'excès d'art de la parole publique et de l'absence d'art du vulgaire. Horace rattachera la poésie à cette parole du *sermo*, naturelle à force d'art caché, et la maintiendra à l'écart de la parole vulgaire : « *Odi vulgum pecus et arceo* » (Je hais le vulgaire et je repousse le troupeau loin de moi).

Cicéron affirme sans doute que la nature humaine, préalablement à tout art, mais fondant celui-ci, incline les hommes à une « communauté de langage et de vie ». C'est l'origine de la famille, « communauté de sang », qui prend son sens proprement humain non pas dans la seule survie de l'espèce, mais dans l'éclosion de sentiments sociaux et désintéressés tels que l'amour filial. Les cités reposent sur une coalescence de familles. Cette inclination porte *aussi* à des « réunions et assemblées » privées dont le sens proprement humain n'est pas dans la survie du groupe, mais dans une vocation luxueuse au bonheur ; or la nature humaine penche vers son bonheur dans la recherche, en commun avec d'autres, de la vérité : « voir, apprendre quelque chose, connaître les choses cachées ». Hors du temps de l'action, ces « réunions et assemblées » sont soutenues par l'amitié, qui « de plusieurs fait un seul homme » et instaure entre les amis une heureuse et durable réciprocité de bienfaits.

Grand théoricien de l'éloquence politique de l'orateur, Cicéron n'en accorde pas moins de prix à cette forme extra-familiale et extra-civique de la parole, et à ceux qui y excellent : le don de conversation crée autour de qui en est doué cette harmonie bienveillante, cet acquiescement et cette douceur qui restaurent quelque chose du bonheur originel des hommes lorsqu'ils se découvrirent pour la première fois les uns aux autres leur humanité. C'est dans ce cercle d'amis que l'accès à la vérité peut avoir lieu sans tenir compte des liens du sang, des passions possessives et des rivalités du forum.

Homme politique, homme d'État, grand orateur, Cicéron n'en fait pas moins de la conversation écrite et parlée, entre pairs et amis, le cadre naturel et artiste, dans l'*otium*, en marge des *negotia* de la vie politique, à la fois de la recherche philosophique de la vérité et de la confiance affective. Dans ses lettres, il dépouille sa *persona* publique pour montrer ses émotions privées, surtout lorsqu'il converse par écrit avec son ami Atticus, un épicurien : l'épicurisme, en effet,

doctrine que rejette Cicéron, mais qu'il respecte chez son ami, place le tout de la sagesse dans l'amitié, la conversation entre amis au jardin (à l'écart de la Cité, à l'écart du monde et du bruit, à l'écart du vulgaire), et il y reconnaît le site approprié pour l'exercice entre amis de l'*humanitas*.

Le *sermo pedestris* (la conversation à pied) d'Horace, le dialogue des pasteurs de Virgile dans ses *Bucoliques* relèvent directement de l'épicurisme, mais ils n'en sont pas moins en consonance avec tout un aspect de l'œuvre et de la philosophie académiques de Cicéron. Bien que celui-ci n'emploie pas le mot *conversatio*, ce mot est apparu en latin dans le sillage de toute une famille de mots en *cum-* inventés par lui, pour fournir la langue latine en équivalents aux vocables grecs désignant l'harmonie (*convenientia*) et l'unisson musical (*consensus*).

On peut considérer qu'il est à l'origine de l'extraordinaire fortune de « conversation », surtout à la Renaissance où Cicéron est l'auteur de chevet des humanistes. Mais cette famille de mots en *cum-*, que Cicéron a pourvue de lettres de noblesse philosophiques, a des ancêtres moins savants, tel le mot, parmi les plus beaux de la langue latine : *convivium* (banquet). *Conversatio* et *convivium* ont donc la même structure sémantique et une homophonie qui les prédisposait à se rejoindre, ce qui sera vivement ressenti à la Renaissance. Cette conjonction sera favorisée alors par l'admiration que les humanistes portent aux chefs-d'œuvre de la latinité et de l'hellénisme tardifs : les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle, les *Dialogues* ironiques de Lucien, les *Saturnales* de Macrobie, pendant romain du *Banquet des sages* du Grec Plutarque et des *Deipnosophistes* d'un autre Grec, Athénée. Autant de « mélanges de littérature et de morale » qui prennent, comme chez Plutarque, la forme sinueuse de conversations entre sages autour d'une table, où l'on festoie : « avec peu de cérémonie, montrant une sincère amitié, et une chère ouverte et gaie, sans dépense excessive ; le principal d'une telle fréquentation étant de deviser de sens rassis, durant et après le repas, de choses honnêtes, plaisantes, et de bonne instruction ».

L'exercice de la vocation naturelle de l'homme à la vérité, à l'amitié, est placé par Plutarque sous le signe d'un « autrefois » aussi étranger à l'histoire politique et militaire que peut l'être l'« ailleurs » arcadien des bergers de Théocrite et de Virgile. Le banquet et sa conversation entre sages (parmi lesquels Plutarque fait entrer Ésope, le père des apologues animaliers) se tiennent tout aussi bien à distance de la misanthropie solitaire que de la promiscuité « mondaine » des festins de riches, dont Pétrone avait donné le portrait, haut en couleur, dans le fameux fragment du *Festin de Trimalcion*. Remontée vers l'origine, vers les fondations naturelles de l'« humanité », le banquet « philosophique » est une victoire sur la « corruption des mœurs » par le luxe, les arts, et sur la neurasthénie mélancolique qu'engendre cette « décadence » sociale. La théorie de la conversation entre lettrés, et du banquet qui est son occasion idéale, est plus articulée dans les *Saturnales* de Macrobie : c'est aussi la théorie d'un genre littéraire, pour ne pas dire de la littérature elle-même, qui s'y résume et y trouve son sens le plus complet : les *sermones conviviales*, que Macrobie oppose (mais surtout par leur ton et leur forme) aux *disputationes matutinae et robustiores*, ces

« conférences » dont parlera Montaigne, duels dialectiques âpres, où toutes les forces de l'esprit s'engagent et qui ont lieu de préférence en début de journée. Le *sermo convivialis*, la conversation proprement dite, en fin de journée, autour d'une table servie, sert aussi la vérité, mais dans le loisir, la détente, la bienveillance douce. La *disputatio* est spécialisée, la conversation est générale : forme littéraire, elle illustre non seulement la convergence d'esprits très divers dans une même recherche de l'unité du vrai, mais aussi la cohérence (*concentus in dissonis, in unum conspiratio*) qui peut rassembler la multiplicité des opinions, des savoirs en un même « corps » encyclopédique, à la fois succulent et nourrissant, comme le miel que les abeilles élaborent avec le suc de mille fleurs. Les lettres antiques s'achèvent en se résumant dans ces « banquets » entre érudits, où la littérature est devenue un monde second, une île Fortunée remplie d'échos et qui donne à partager sagesse et joie. Déterrant, découvrant et commentant ces textes, les humanistes italiens, souvent des précepteurs, n'ont eu de cesse d'inventer une pédagogie qui en fit passer l'esprit chez leurs seigneurs et maîtres, et chez leurs fils. Faute d'ambitionner, comme Platon, un pouvoir confié aux philosophes, ils s'ingénierent à dompter et domestiquer les fauves de la féodalité en les initiant à toutes les disciplines et tous les rites de l'antique *otium*.

Conversation laïque et sacra conversazione

Les humanistes italiens redécouvrent dans les textes antiques la sociabilité philosophique et aristocratique des Grecs et des Romains. Mais ils les lisent en surimpression de leur mémoire chrétienne. L'une des consonances profondes qui avaient déjà favorisé la greffe du christianisme sur la civilisation antique est en effet la place que tiennent les banquets contemplatifs et la conversation familière dans le Nouveau Testament : banquet des noces de Cana, banquet chez Simon, dernière Cène, repas dans l'auberge des pèlerins d'Emmaüs. Autant d'occasions pour Jésus de prononcer des « propos de table » qui, dans leur simplicité de *sermo pedestris*, n'en fondent pas moins la spiritualité, l'ecclésiologie, les sacrements de l'Église chrétienne. Une véritable harmonie préétablie préfigurait ces fêtes d'amitié et d'initiation dans celles qui avaient cours dans les écoles philosophiques païennes ou dans les cercles lettrés d'Athènes et de Rome. Évangélique ou philosophique, le banquet, par la conversation qu'il favorise, une conversation qui prépare à la conversion, se tient en marge de la vie publique et politique, à l'écart de l'État, dans un temps et dans des lieux d'*otium* contemplatif, entre interlocuteurs que rassemblent les affinités naturelles et les appétences les plus hautes de l'âme. La littérature chrétienne, tant en latin (l'extase d'Ostie, dans les *Confessions* de saint Augustin) qu'en grec (le *Banquet des dix Vierges*, de Méthode d'Olympe), adopta le principe de la conversation et du banquet comme véhicule de « sortie du temps terrestre » et d'ascension contemplative de l'âme regagnant sa patrie divine.

Il est moins surprenant encore que le rôle des bergers et de la vie pastorale dans

le Nouveau Testament (la vie de saint Jean-Baptiste au désert, l'Adoration des bergers, les paraboles de Jésus « Bon Pasteur ») ait facilité très tôt une « contamination » des Évangiles avec la tradition païenne de poésie bucolique. Le « lieu » approprié à la foi et aux mœurs chrétiennes est étranger à la « vie active » de la Cité antique, c'est le prélude à la vie éternelle en Dieu : il invite à la vie érémitique ou monastique « au désert », coïncidant sans difficulté avec le « lieu » champêtre où les pasteurs de l'idylle et de la bucolique païennes se livrent à leurs concours de chant et à leurs conversations d'amour.

L'adoption par le christianisme occidental des *Bucoliques* de Virgile est l'un des traits de « longue durée » de la littérature européenne, dont la fertilité est particulièrement visible à la Renaissance. C'est alors que le mot *conversatio* devient synonyme de *sermo convivialis* et prend le sens moderne d'entretien des lettrés dans leur loisir, avant d'être étendu par leur pédagogie à la « grâce » qui rend « honnête » la vie de relations des gentilshommes d'épée. Jusqu'au ^{xv}^e siècle, *conversatio* reste en effet, comme dans le latin des païens, synonyme de *commercium*, et non pas de *colloquium*. Ce sens, soit dit au passage, ne s'est pas perdu lorsque, à la Renaissance, *conversatio* (surtout dans les langues vulgaires) s'est spécialisé pour devenir l'équivalent de « colloque », « entretien » entre amis et entre pairs. Dans la *conversatio* du latin classique, chrétien et médiéval, c'est la totalité de ce qui noue à la personne à son groupe social qui est évoquée : les lieux fréquentés ensemble, les habitudes communes, le mode de se présenter les uns aux autres par le geste et la parole. Il est question de conversation des amis, de conversation des camps, pour désigner tout l'être ensemble et les mœurs particulières à ces deux types de société et de vocation. C'est en ce sens, appliqué à l'*ecclesia* chrétienne, que la traduction latine par saint Jérôme de l'Épître de saint Paul aux Philippiens lui fait dire : « *Nostra conversatio est in coelis* » (Notre vrai séjour est au ciel). Autrement dit : il n'y a de vrai bonheur d'être ensemble pour des chrétiens qu'en présence de Dieu, et non pas sur la terre.

Cet « acosmisme » paulinien est très différent du bonheur « apolitique » que décrivent le *Banquet* de Platon ou les *Bucoliques* de Théocrite et de Virgile : l'*eros* de l'hellénisme et les conversations sur l'*eros* ouvraient le loisir à la contemplation cosmique et à la participation, ici et maintenant, de la respiration et du chant divins immanents au monde. Reste que *conversatio* chrétienne (au sens de « commerce de charité ») et *conversatio* philosophique ou pastorale ont en commun la vocation à une autre vie, allégée du poids des affaires et des calculs, consacrée au partage désintéressé de ce qu'il y a de divin dans l'homme et dans l'univers. La Règle de saint Benoît comporte un passage, controversé jusqu'à nos jours, et où l'on a lu tantôt *conversatio*, tantôt *conversio*, tantôt, donc, la règle de vie commune des moines, tantôt ce qu'elle suppose de rupture radicale avec la vie dérégulée du « monde ». Ces deux sens s'impliquent l'un l'autre : ils ont laissé des traces profondes dans les soubassements du sens moderne de la « conversation ». Même transférée par les clercs de l'humanisme italien aux « gens du monde » laïcs que saint Benoît tenait à l'écart de ses moines, la conversation suppose une sécession, personnelle et de groupe, à l'écart de la foule profane. Les « mondains »

de l'Europe des cours et des « bonnes compagnies » ont eu leurs « païens » : ce sont les pédants, les carriéristes, les prédateurs, les affairés.

Pourtant, la « conversation » mondaine ne saurait rompre aussi radicalement que la conversation philosophique, pastorale ou chrétienne, avec les passions et affects de la « vie active ». Elle n'est pas non plus, comme l'*otium cum dignitate* cicéronien, une halte méditative et contemplative, entre amis sûrs, dans une vie dédiée au Forum et au Sénat. Fille souriante, galante, ingénieuse des bergers de roman, et non du cénacle philosophique, elle est avant tout un entretien entre lettrés, nobles épris de lecture ou roturiers écrivains. Elle accueillera volontiers (la « compagnie » réunie autour d'elle par M^{me} de La Sablière, protectrice de La Fontaine, en fait foi dès le règne de Louis XIV) la philosophie, les philosophes et les voyageurs.

À la Renaissance, le mot latin *conversatio* passe dans les langues vulgaires de l'Europe, tandis que les humanistes mettent en avant l'expression caractéristique de *conversatio civilis*, pour désigner ce que nous appelions encore récemment les « mœurs civilisées ». Sans adjectif, conversation en vulgaire prend au XVII^e siècle le sens d'entretien, tandis que *sermo* et son répondant grec *homilia*, spécialisés dans le vocabulaire ecclésiastique, donnent « sermon », « homélie ». Le fait que *conversatio* ait pris en France, au moment où se multiplient à Paris les « bonnes compagnies » et la « société mondaine », le sens de « communication agréable » « parmi les personnes du monde », « en quelque lieu d'assemblée où l'on ne pense qu'à se divertir » (Chevalier de Méré, 1677), est évidemment à l'origine de la « conversation à la française », cette institution destinée à durer jusqu'à nos jours à Paris. Mais c'est là une interprétation particulière, propre à la France, d'un phénomène qui caractérise la Renaissance italienne, puis européenne, du XV^e au XVII^e siècle : la vocation, parmi les lettrés, au dialogue, au « colloque », à ce « dialogue entre amis absents » qu'est la correspondance, à la formation, enfin, de cénacles et d'académies, à l'imitation des banquets des philosophes et des lettrés de l'Antiquité. Ce phénomène est parallèle à la reviviscence de l'idylle antique, modèle idéal de « douceur » dans l'entretien intime.

Cette résurrection des formes antiques du dialogue par les lettrés et à partir de sources littéraires n'est pas allée sans une sorte de religion laïque de la lecture. S'entretenir entre lettrés, correspondre entre lettrés, c'est prolonger et amplifier de vive voix, dans le même climat de douceur et de légère ivresse, l'expérience du dialogue entre lecteur et « auteur » nourri aux bonnes sources, expérience quasi idéale faite d'amitié, d'intimité, de confiance, de reconnaissance, sans autre fin que la connaissance désintéressée et une sorte de joie de l'âme : sortie et libération du temps. Qui a connu cette expérience analogue à celle de la prière souhaite la partager, en faire le pivot d'une sociabilité utopique, libérée des pesanteurs et des tensions propres à la sociabilité ordinaire. Si la lecture (préparée par une éducation, même sommaire, rhétorique et philosophique) est le mode le plus complet, le plus « nutritif » pour l'âme, de l'*otium studiosum* (du « loisir lettré »), le dialogue entre lecteurs en est l'expansion naturelle ; son lieu d'exercice

privilegié est la bibliothèque ; cette bibliothèque est le plus souvent attenante à un jardin ; la table autour de laquelle le dialogue se tient, et sur laquelle est ouvert un livre, devient la métaphore du « banquet », du *convivium*. Là où ce dialogue a lieu, dans un temps hors du temps, dans la présence invisible (sauf sous la forme du livre reliquaire) des « auteurs » antiques, les devisants se retrouvent dans les « îles des Bienheureux » dont parlait Aristote dans son *Éthique*, et que les grands « banquets » de la littérature antique avaient évoquées. Dans son dialogue *De politia literaria* (écrit en 1450, imprimé en 1540), Angelo Decembrio montre le jeune duc de Ferrare, Lionello d'Este, présidant un séminaire d'humanistes et participant à leur commentaire dialogué, autour d'une table, d'un livre classique ouvert au milieu d'eux. Le jeune prince, élevé par des humanistes, tient à honneur d'être leur *primus inter pares* autant que ses ancêtres l'avaient été de primer à la guerre, à la chasse, à l'amour.

Ces fêtes littéraires orales, auxquelles princes et gentilshommes sont conviés, sont contemporaines de l'apparition en Italie d'un genre pictural que le XVII^e siècle nommera *sacra conversazione*, et dont Giovanni Bellini et Fra Bartolommeo sont certainement les plus grands maîtres : la réunion, autour de la Vierge à l'Enfant, dans un paysage bucolique, de saints et de saintes, tous concentrés harmoniquement par la même méditation. Le mot *conversazione*, pour désigner ces *Vergine con santi*, est sans doute anachronique : le mot ne s'impose en italien, au sens de *sermo convivialis*, qu'au cours du XVI^e siècle. Reste que ce « silence convivial », cette convergence des âmes sur un même objet de contemplation, cette assomption collective dans la paix divine offrent la plus profonde traduction plastique de la tradition platonico-chrétienne du banquet. L'affinité entre le silence et la conversation philosophique est essentielle : on est tenté de dire que la conversation philosophique est l'explication du silence contemplatif, elle procède de lui et elle y reconduit.

Parmi les *Colloques* d'Érasme, un des plus grands succès de librairie du XVI^e siècle, se détache un groupe de cinq « banquets » dont le chef-d'œuvre est à coup sûr le *Banquet religieux*, le *Convivium religiosum*. Il commence par une promenade hors les murs d'une ville, comme le *Banquet* de Platon. Eusèbe et Timothée opposent « la vue des fleurs, des prés verdoyants, des sources et des rivières » aux « villes enfumées », et ils préfèrent Socrate, dialoguant avec Phèdre au bord de l'Ilissos, aux hommes affairés, marchands cupides et moines intéressés qui s'enfouissent dans la foule urbaine. Eusèbe invite alors Timothée et ses amis à le rejoindre dans son manoir, pour un festin frugal, comme les aimait Horace : vin du domaine et fruits du verger, « comme dans les îles Fortunées ». Les convives de ce banquet (selon une maxime de Varron que répétera encore Kant) sont plus nombreux que les trois Grâces, mais pas plus que les neuf Muses¹⁶. Ils rencontrent d'abord un jardin, au seuil duquel veille une statue de saint Pierre, et dans lequel ils sont invités à cueillir des fleurs. Dans le jardin, un oratoire, où une peinture représente Jésus, le Père et le Saint-Esprit : elle invite le visiteur à s'élever à cette conversation trinitaire. Une source jaillit parmi les fleurs, image de celle qui, dans les Psaumes, abreuve le cerf dévoré de soif. C'est le jardin d'un Épicure

chrétien, où tout est plaisir et récréation pour l'âme, odeurs, couleurs, formes et inscriptions qui scellent leur sens pour l'esprit. Une galerie peinte redouble cette joie du jardin par sa représentation en miroir qui la préserve intacte en plein hiver, avec toutes ses fleurs épanouies et ses animaux, engagés dans des scènes d'apologue ésopique, sur fond de mer, de fleuves, de lacs, avec leurs poissons : paysage abrégé du monde de la Nature que l'art du peintre sait maintenir en un éternel printemps. À l'arrière de la maison, un autre jardin, potager celui-là, et un verger, une prairie, une volière complètent ce que l'un des interlocuteurs compare à l'île des Phéaciens et aux jardins d'Alcinoüs dans l'*Odyssée*. Ce décor luxuriant et varié, qui, par cercles concentriques, rassemble tout ce que la Terre peut offrir de spectacles et d'objets à la contemplation, crée le milieu favorable au banquet des esprits. Celui-ci a lieu dans le manoir, et Eusèbe, l'hôte, le place sous l'invocation de « ce saint repas que Notre Seigneur Jésus prit pour la dernière fois avec ses disciples » ; il le fait précéder par une prière extraite des homélies de Jean Chrysostome ; la conversation (*confabulatio*) entre convives est ensuite mise en train par la lecture d'un passage du Nouveau Testament.

De même que le jardin clos accueillait les hôtes dans le « livre » hors du temps de la Nature, la table sur laquelle le « Livre des livres » est ouvert offre aux convives l'espace recueilli et profond où leur loisir studieux va pouvoir se consacrer, dans une herméneutique alternée, à la quête heureuse du sens, d'un sens qui, fruit du repos, est lui-même source de repos : la philosophie chrétienne. Ce commentaire dialogué à voix haute de l'Écriture est en lui-même joie, et le repas lui-même, « festin pour Épicuriens », quoique d'une simplicité « bonne pour des Carmélites », fait de la manducation une méditation : « même les verres y parlent » et donnent lieu à des sentences de sagesse. Par une contagion et une aimantation progressives, cette joie de lire passe de la bibliothèque chrétienne à la bibliothèque gréco-latine, et aux côtés des convives viennent siéger invisiblement non seulement le Christ et ses apôtres, mais les sages païens ; les citations de Cicéron « sourient », les paroles de Socrate rayonnent d'un « charme » divin, à tel point que l'un des convives en vient à proférer la prière fameuse : « Saint Socrate, priez pour nous. » Autour de la table, des mets qui rassasient, des livres devenus des interlocuteurs vivants, c'est toute une communion des saints en miniature qui s'est peu à peu rassemblée, et la maison d'Eusèbe, au-dessus du temps terrestre, à l'écart des villes, de leurs passions, de leurs buts, s'enlève comme une autre abbaye de Thélème, prémices de la joie céleste.

C'est le carrefour où tous ceux qui ont su se libérer du souci de « gagner leur vie » se retrouvent dans l'unique soin qui vaut : le bonheur de lire les bons auteurs et de les comprendre ensemble. Et Eusèbe ne laissera pas partir ses invités sans leur distribuer pour présents des livres et une horloge, la mesure du temps et les moyens de s'en affranchir.

On ne saurait exagérer le rayonnement de ce « banquet religieux » dans l'histoire de la conversation philosophique en Europe. Érasme a réussi à y condenser toute la constellation symbolique du banquet, gréco-latine et chrétienne, depuis l'*Odyssée* jusqu'aux Évangiles, depuis les Évangiles jusqu'aux

Saturnales de Macrobie et au *Convivio* de Dante. De ce texte mère ont jailli non seulement d'autres textes, tels les chapitres de Rabelais sur sa congrégation de thélémites, lecteurs devisants et joyeux, mais le programme même de ces demeures microcosmes et de ces jardins résumant le monde qui, pour tant d'humanistes du Nord, deviennent au cours du XVI^e siècle le théâtre de banquets de lettrés, l'écrin de la bibliothèque. Il est impossible de comprendre tout à fait les *Essais* de Montaigne si l'on s'en tient aux traités italiens de conversation civile et si l'on n'a pas fait halte dans ce *Banquet* d'Érasme, qu'il a réinventé pour ses lecteurs français en pleine guerre civile.

Les grands classiques italiens de la « conversation civile »

Les *Essais* de Montaigne sont un banquet à l'antique, où tout respire la vigueur. Mais *L'Astrée*, à la génération suivante, est une fête de la douceur, dans un climat de gynécée. Avec ce roman se répand en France la doctrine des traités italiens de *civil conversazione* que Montaigne redoutait pour leur excès d'art, corrupteur de la nature : le *Courtisan* de Castiglione, le *Galateo* de Giovanni Della Casa, la *Conversation civile* de Stefano Guazzo. C'est également sur ces traités italiens de civilité que François de Sales greffe la mission chrétienne qu'il confie à la dévote Philotée, modèle de grande dame mondaine imposant et répandant autour d'elle avec grâce et charme souriant les bonnes mœurs, les bonnes manières et le sel des plaisirs licites, dont le plus vif est certainement la conversation de bon aloi.

Ces trois traités en italien littéraire, traduits plusieurs fois au cours du XVI^e siècle, restent au XVII^e la souche mère occultée des doctrines françaises du « gentilhomme », de l'« honnête homme » et de l'« honnête femme » à l'école desquelles se met, sous Henri IV et Louis XIII, la bonne société parisienne et provinciale. Ils avaient eux-mêmes pour précurseur et pour « source » un traité en langue latine du grand humaniste napolitain, Giovanni Pontano, le *De sermone*, écrit en 1499, publié posthume en 1509. En fait, les principes de la civilité italienne et européenne étant dérivés de sources antiques ont été diffusés essentiellement en latin, comme l'atteste le traité d'Érasme, *De la civilité puérile et honnête*, qui inonda de ses éditions l'Europe du Nord durant le XVI^e siècle. Le principal et le plus efficace véhicule de cette diffusion a été, à partir des années 1540, le réseau en constante expansion des collèges de jésuites, où l'éducation des jeunes gens aux bonnes manières et à l'art de parler en société fut dispensée entièrement en latin jusqu'au XVIII^e siècle, dans la majeure partie de l'Europe catholique. Les traités de conversation en langue vulgaire étaient en fait des « cours de perfectionnement » à l'usage des adultes, y compris les gentilshommes et les dames qui n'avaient pas été élevés en latin.

Le *De sermone* de Pontano est le premier de ces grands traités de conversation, il suppose acquises les normes élémentaires de la « civilité », il vise plus profondément à enseigner à ses lecteurs une discipline complète de la parole adulte, dérivée de l'idéal de l'orateur antique. C'est aussi, de tous les traités

d'éducation de la parole civile, celui dont l'auteur avoue le plus candide-ment l'enjeu.

Pontano écrit en effet sous le choc de l'invasion française de l'Italie et de Naples, promenade militaire ravageuse qui a révélé la fragilité politique des États italiens. Il veut rassurer l'amour-propre italien humilié par la force brute des étrangers barbares, Français ou Espagnols. Il veut le réconforter, et il se réconforte lui-même, en rappelant que les vainqueurs et occupants barbares ne peuvent soustraire à l'Italie la supériorité d'un autre ordre, supériorité dont le XVIII^e siècle français se prévaudra sous le nom de « civilisation », un mot qui englobe pour les « civilisés » la douceur des mœurs, l'élégance des manières et l'art de bien parler avec à-propos. Cette *urbanitas* et cette *civilitas* qui caractérisent l'humanité et la société accomplies, aucune défaite matérielle ne peut les entamer. La manifestation et la « performance » achevées de cet art suprême d'être ensemble, c'est la conversation, que Pontano désigne du mot cicéronien de *sermo*, et à laquelle il consacre le premier livre de son traité.

Cet accent placé sur la conversation, consécutif à celui que Pétrarque avait placé sur la lettre familière, fait la nouveauté à très long terme de Pontano et de son traité. Cicéron n'accordait au *sermo*, dont il faisait pourtant grand cas, qu'un rôle en marge des trois genres de l'éloquence publique (délibérative, épидictique, judiciaire), et cela, à titre de repos dans la vie privée dont l'orateur jouit dans les intervalles d'une vie civique bien remplie. Encore tenait-il à consacrer ces loisirs et cette conversation entre amis à des choses de poids, l'« art du discours », la « nature des dieux », les « devoirs », etc. Tout à coup, voici que l'art oratoire met entre parenthèses les grands genres publics et se consacre avec prédilection à ce mode « moyen » et essentiellement privé du discours, la conversation, le *sermo*, entendu dans un sens très élargi par rapport à celui de Cicéron, qui le restreignait à l'échange entre philosophes et magistrats sur des sujets essentiels. L'art de persuader déserte la sphère publique et reçoit pour tâche d'arracher à la rusticité et à la trivialité la parole quotidienne, familière et privée, la pourvoyant de grâces, sans lui ôter pourtant de son naturel.

Telle que l'entend Pontano, la première condition de la conversation élevée au rang d'art social est d'intervenir entre interlocuteurs de condition libre (*ingenui*) ; il ne spécifie nullement entre nobles, entre érudits, ou entre philosophes. Il suffit que les entre-parleurs ne soient pas soumis au poids intéressé des *negotia*, qu'ils aient le sens du repos et de l'agrément, qu'ils sachent être « naturels » en toutes occasions et garder dans toutes les diverses occurrences de la vie de relations l'esprit de joie et de jeu qui laisse toutes ses chances à la grâce, au tact. L'art de converser ne se montre pas, attirant d'autant mieux estime et reconnaissance à ceux qui le pratiquent sans se forcer. Cet art social et « urbain » suppose chez ses praticiens l'exercice habituel de vertus « libérales », libéralité et magnificence, force et grandeur d'âme, véracité et franchise ; il demande un contrôle non moins habituel des passions et instincts asociaux par la douceur, la tempérance, la continence et le souci de donner à chacun ce qui lui revient. Comme l'orateur public dans ses grandes occasions, ces orateurs de la vie quotidienne répondent à

l'exigence de Caton : « *virī boni bene dicendi peritī* » (Des hommes bons qui parlent bien).

Cicéron mêlait dans ses plaidoyers le sourire, qui concilie l'homme, à la solide argumentation qui convainc le juge. Pontano fait du sourire une couleur répandue sur toute la conversation. L'« urbanité » et l'affabilité de la conversation sont inséparables du sel de l'esprit de facétie et de l'humour qui mettent en joie ses interlocuteurs. Aussi Pontano consacre-t-il un livre entier de son traité aux bons mots et mots d'esprit, qu'il soumet à la juridiction de l'à-propos et du bon goût, et auxquels il recommande d'éviter de tomber, comme Quintilien en avertissait l'orateur public, dans la bouffonnerie ou la scurrilité. Il consacre un autre livre à la « vérité », qu'il ne confond pas avec la brutale vérité, souvent offensante, mais qui attribue au locuteur la juste mesure de bonne foi, éloignée aussi bien de la dissimulation que du cynisme, qui inspire confiance.

Tous les souples paramètres de la rhétorique, la décence, la convenance, la juste mesure, le dosage de l'utile et du doux, se trouvent ainsi transposés à l'art de parler quotidiennement et en toutes circonstances avec grâce et charme, cet art servant lui-même de pierre de touche à l'art du comportement et du geste qui l'accompagne et aux divertissements (jeux, danse, spectacles) qui le prolongent.

Publié vingt ans après le traité de Pontano, en 1528, le dialogue du *Cortigiano* de Castiglione, véritable *De oratore* de la conversation en langue vernaculaire, se déroule en marge des « affaires » de la cour d'Urbain. Pour traduire et qualifier la *gratia* naturelle, l'art accompli mais invisible qui donne forme et charme à la conversation, Castiglione trouve le mot *sprezzatura*, qu'on peut traduire à son tour en français par « négligence diligente » (alliance de mots trouvée par Cicéron) ou par nonchalance apparente, qui surprend et séduit par l'art qu'elle laisse deviner ; elle deviendra au XVII^e siècle le « je ne sais quoi » caractérisant l'art de dialoguer et de se comporter en société propres à l'homme vraiment civilisé et qu'il s'est approprié comme une seconde nature.

La doctrine platonicienne (ou pétrarquienne) de l'amour, que Castiglione greffe à la fin de son dialogue sur la rhétorique de la conversation, fait entrer dans le cercle de celle-ci les femmes, ou plutôt les dames, interlocutrices à part entière de la société de conversation dès lors qu'elles ne se regardent pas et ne sont pas regardées comme épouses, ou mères, ou objets de commerce charnel, mais comme personnes libres, respectées, écoutées et aimées pour leurs mérites personnels, pour leur esprit et leurs qualités. C'est une révolution morale. Le seul fait que leurs interlocuteurs mâles se montrent capables envers les dames de cette forme d'attrait désintéressé et respectueux de leur liberté les désigne eux-mêmes comme civilisés, ce que Castiglione appelle d'un mot qui en français n'aura qu'un sens péjoratif : *cortigiani*. Pourquoi ? Dans l'Italie de Castiglione, une petite cour comme celle d'Urbain peut contenir un cercle de conversation luxueuse, alors que la puissante et nombreuse cour de France est trop occupée d'ambitions et d'intrigues pour autoriser un tel luxe, qui est réservé aux « compagnies » privées de la Ville.

Dans le *Galateo* de l'évêque Della Casa, le plus court, normatif et influent des

traités italiens de civilité du XVII^e siècle, les relations avec autrui, et donc l'art de converser sur tous sujets et en toutes circonstances, sont régies par deux normes dominantes : ne rien dire de « malséant » pour les personnes qui écoutent, même si ce que l'on est tenté de dire est en soi « bon et pieux » ; ne rien dire qui puisse attrister les personnes avec lesquelles on parle. Il est évident que Della Casa se préoccupe moins de mettre sur la voie d'un *sermo convivialis* entre esprits de même force (comme c'est le cas dans le *Banquet religieux* d'Érasme ou même dans le *Cortigiano* de Castiglione) que d'édicter des règles de civilité très générales pour toute conversation agréable et réussie, quel que soit son objet. Pour se servir de catégories rhétoriques qui lui sont familières, l'auteur du *Galateo* sépare l'invention de l'élocution et de l'action : l'objet de la conversation « philosophique » (la vérité, le bonheur), son sujet et sa méthode (l'interprétation d'un texte, oral ou écrit) importent peu à ce professeur de bonnes manières : il s'agit pour lui de régler les gestes et les propos, les formes et le comportement de telle sorte que rien ne heurte jamais autrui, et qu'une harmonie douce et communicative préside à tous les rapports sociaux.

Le héros du *Galateo*, c'est le Philinte de Molière. Les bergers de *L'Astrée* ont beaucoup fait pour introduire cet idéal en France. Idéal de lettré, mais de lettré homme du monde, avant tout aimable et soucieux de « réussir » en société, en faisant des « succès » des conversations auxquelles il se trouve mêlé. Loin de supposer un éloignement du monde, comme le banquet philosophique, ce « succès » de type sophistique prend pour théâtre le monde en général, le monde citadin à tous ses étages et dans tous ses quartiers. Le critère d'appartenance à ce monde de « bonne compagnie », ce ne sont pas les vertus énumérées par Pontano ou postulées par Castiglione, mais l'observation de conventions formelles dans les rapports sociaux et dans le dialogue, les bonnes manières civiles qui, sans chercher une éventuelle convergence des cœurs et des esprits, se contentent d'écarter dextrement les épines de l'amour-propre et des passions, de faire à chacun sa place et de réserver à tous un rôle honorable et agréable. L'art de la conversation, soumis à la civilité, n'efface pas les rivalités, ne déracine pas les passions, ne dévoile pas les arrière-pensées : elle leur impose une règle du jeu commune qui rend la lutte des amours-propres plus indirecte, moins visible, sous l'harmonie apparente des gestes et des voix.

Il restait à faire sentir l'espèce de « révolution » pacifique dans les mœurs et dans l'édifice social lui-même qu'introduisait cette doctrine de la civilité. C'est ce que fit en 1574 le dialogue *La civil conversazione* de Stefano Guazzo, presque immédiatement traduit et plusieurs fois réédité en France jusqu'à la fin du siècle¹⁷. L'auteur, ami du duc de Nevers, Ludovico Gonzaga, est comme son patron un Italien francophile, grand admirateur de la docte noblesse de robe française, mais fort hostile, comme Castiglione, à la noblesse d'épée du royaume des Valois, trop imbue de sa naissance et trop dédaigneuse des « bonnes lettres ». Le dialogue a pour cadre la cité-citadelle de Casale, dans le duché de Montferrat, région névralgique pour les intérêts français et espagnols en Italie du Nord. Des deux interlocuteurs, l'un est un noble lettré italien, revenu récemment de Paris,

las de la vie de cour française, mélancolique, tenté de se retirer dans la vie solitaire, et l'autre un noble italien aussi, encore plus lettré, et qui n'a pas dédaigné d'exercer la profession médicale. Le second s'emploie à convertir le premier à la « conversation civile », qui lui rendra la santé de l'âme et le goût de la vie en société. Les circonvolutions de leur dialogue parcourent tous les « lieux » de la réforme générale des mœurs à laquelle Guazzo donne un nom qui va faire fortune dans toutes les langues européennes : « conversation civile ». La topique qui prévaudra en France dans les années 1620-1630 est déjà toute cartographiée par ce traité en forme d'entretien, qui vulgarise et autorise définitivement la synthèse morale et rhétorique forgée par plusieurs générations d'humanistes italiens et par Érasme, à partir de leur relecture des philosophes, des poètes et des auteurs gnomiques de l'Antiquité grecque et latine.

Tour à tour, les questions de philosophie morale, notamment le combat contre l'amour-propre et son cortège de passions asociales, les questions relatives à un « fonds commun » de sagesse fondé sur l'expérience des siècles et offrant un fil d'Ariane sûr dans le labyrinthe des choses de la vie, les questions grammaticales et lexicales relatives à une langue commune et régulière facilitant les échanges fiduciaires entre Italiens plus ou moins lettrés, les questions relatives à la rhétorique propre à la « conversation civile » quotidienne et, enfin, celles qui touchent aux effets bénéfiques et transformateurs que cette manière d'être ensemble peut et doit exercer sur les rapports sociaux entre nobles et non-nobles, laïcs et ecclésiastiques, hommes et femmes, maîtres et serviteurs, vieux et jeunes, parents et enfants, dessinent le paysage complet d'une société civile renouvelée de l'intérieur, en extension et en compréhension, par une régulation libérale et une autodiscipline personnelle qui la rendent plus douce, plus heureuse et plus fertile, sans pour autant attenter formellement à la diversité de ses types et à la hiérarchie de ses rangs.

« Révolution » conservatrice, sans doute, mais dont l'ambition « civilisatrice » ne s'était jamais révélée de façon aussi complète et concrète. La « grâce », ce don et cet art de réussir les échanges sociaux et qui suppose la considération perspicace et attentive d'autrui, quel qu'il soit, est appelée à se répandre universellement et quotidiennement, accueillant dans son cercle en expansion tous ceux et celles dont le statut légal apparemment « inférieur » ou « vil » cachait les dons naturels à la noblesse de l'esprit : roturiers, laïcs, femmes, enfants, serviteurs. L'un des plus longs méandres du dialogue de Guazzo est consacré à une critique impitoyable (placée dans la bouche de deux gentilshommes lettrés) de la morgue de la noblesse de naissance et de « sang », fille de la fortune et exposée à ses caprices : la seule légitimité véritable du noble de « sang » ne peut lui être reconnue que s'il détient lui-même la même « grâce » qui confère son authentique noblesse spirituelle, morale et sociale aux roturiers doués par la nature et affinés par leur éducation.

Les traductions et rééditions françaises de Castiglione et de Guazzo s'interrompent vers 1590 et ne reprennent pas après la fin de la guerre civile. Elles n'avaient pas trouvé un terrain favorable en temps de graves troubles, mais elles

ont ouvert la voie pour des temps enfin résolus à sortir de la violence. Sous le règne d'Henri IV, l'« humanisme dévot » aussi bien que l'humanisme gallican s'emploient, sans citer leurs sources italiennes, à faire réussir en France la « révolution » des mœurs pacifique et de longue haleine dont l'humanisme italien avait depuis très longtemps défini le programme. À l'évidence, les *Essais* de Montaigne reprennent à grande échelle et avec une incontestable originalité l'ambition qu'avaient nourrie Pontano, Castiglione, Érasme et Guazzo d'initier en langue vulgaire un vaste public, noble et non noble, à un « sens commun » moral et social qui « rencontre » les maximes de la sagesse antique et qui fonde une demeure terrestre habitable, en lieu et place d'une interminable fin du monde « pleine de bruit et de fureur ».

Montaigne était plus attentif aux « choses » qu'aux « mots », à l'amitié entre âmes mutuellement déniaisées qu'à la bienveillance diluée dans les formes réciproques de la civilité et de la galanterie. C'est à Malherbe qu'il revint de « convertir » les Français à cette langue commune et « honnête » qu'avaient postulée pour les Italiens les auteurs de traités de « conversation civile ». Montaigne s'était donné lui-même pour exemple dans les *Essais* d'une « humanité » à la fois personnelle et civile seyant aussi bien à des nobles d'épée qu'à des non-nobles. Les deux premières générations du XVII^e siècle français s'entendent marteler de tous côtés la maxime de Guazzo reprise par le père du Dom Juan de Molière : « La noblesse n'est rien où la vertu n'est pas. » Tous deux roturiers, Nicolas Pasquier, en 1604, publie un *Gentilhomme* et Nicolas Faret, en 1630, un *Honneste Homme ou l'Art de plaire à la Cour*. Le premier segment du titre de Faret connu en France une vaste et durable fortune, se substituant au terme équivoque de « courtisan » dont Castiglione avait tenté de faire le synonyme de « civilisé ». Le titre d'« honnête homme », ou homme d'honneur, offrait un *aggiornamento* heureux à la qualification légale et médiévale de « gentilhomme », sauvant de surcroît la droiture et la franchise dont se prévalaient les nobles français, et repoussant le soupçon de duplicité flatteuse qui frappait en France le courtisan « à l'italienne » ; cette qualification large ouvrait la porte de la « conversation civile » à d'autres partenaires que les nobles d'épée civilisés par les « bonnes lettres » : les roturiers que celles-ci avaient « ennoblis », comme c'était le cas de Pasquier et de Faret.

Du côté des humanistes d'Église, les Jésuites, de retour en France depuis 1604, réussirent, ce que n'avaient su faire les collèges universitaires, à attirer et à retenir dans leurs propres collèges les fils de la noblesse d'épée, qu'ils initièrent aux « humanités », à l'urbanité, aux grâces des manières et de la parole. Ces « étrangers » protégés par la monarchie, mais très mal vus par l'Université, le Parlement de Paris et leurs concurrents « politiques » et gallicans, furent les passeurs à grande échelle, en France, de la pédagogie humaniste à l'usage des jeunes nobles que les Italiens, suivis par Érasme, avaient peaufinée depuis le XV^e siècle. La *ratio studiorum* de la Société de Jésus, sa pédagogie attentive à la personnalité singulière de chaque enfant, le prestige social de leurs élèves titrés, qui attiraient à eux les fils de la robe, de la bourgeoisie d'office, des commerçants

et des artisans, formèrent des générations à la « conversation civile » entre « honnêtes gens ». François de Sales et les ordres enseignants féminins, Ursulines, Visitandines, s'attachèrent aussi à donner en langue française aux jeunes filles de bonne condition les rudiments de rhétorique et le code des bonnes manières qui pouvaient en faire, dans le « monde », comme Corneille le montre dans ses premières comédies, des partenaires à armes égales, et même supérieures dans leur usage de la langue maternelle, pour les jeunes gens frais émoulus des collèges des bons pères où ils avaient tout appris en latin.

Ce sont les pires ennemis théologiques des Jésuites, les « Solitaires » de Port-Royal, qui bénéficièrent avec le plus de doigté et d'entregent de la version proprement parisienne de la « conversation civile » en français réformé par Malherbe ; ils l'adoptèrent d'emblée dans leurs écrits avant d'en faire la théorie cartésienne dans leurs traités de grammaire et de logique. Précurseur en ironie de Voltaire, Pascal mit au service de leurs thèses dans les *Provinciales* l'esprit piquant qui anime la conversation du grand monde. La petite Église de Port-Royal et la famille Arnauld, tout en prétendant réincarner le christianisme intact et rigoriste des « premiers siècles », sut s'attirer de puissantes solidarités mondaines, M^{me} de Guénégaud, M^{me} de Sablé, M^{me} de Sévigné, la duchesse de Longueville, le prince de Conti, le duc de Chevreuse. Louis XIV verra dans cette alliance de la petite Église et du « grand monde » civil parisien une queue de comète de la Fronde.

De la « conversation civile » à la « conversation française »

La diffusion en France de la « conversation civile » a longtemps été connue sous le nom, sinon réducteur, du moins partiel et trompeur, de « politesse mondaine », introduit par la savante thèse de Maurice Magendie¹⁸. Le phénomène n'est pas un privilège français, il ne commence pas avec le règne d'Henri IV, il ne se limite pas à la « mondanité » ou aux « mondanités »¹⁹. Il est vrai, cependant, qu'il a connu un destin particulier en France, du XVII^e au XVIII^e siècle, dans le sillage de la restauration politique et religieuse de la monarchie, et dans l'évolution de l'aristocratie d'épée de l'« âge des privilèges » à l'« âge des vanités » (Chateaubriand). C'est dans une France s'arrachant à la barbarie des « guerres civiles de religion » (selon l'expression de Pierre Bayle) que la « révolution » des mœurs et des manières souhaitée en 1574 par Stefano Guazzo put prendre à partir de 1600 un essor relativement rapide. Ce n'est plus un phénomène de cour, mais un large phénomène à l'échelle du royaume, tendant à créer dans sa capitale et, à l'imitation de la capitale, dans les principales villes de province, une « société civile » qui, tout en restant « d'ordres », devient à la fois plus fluide et plus gouvernable.

En France, au lendemain des guerres de Religion du XVI^e siècle, la « révolution des mœurs » civiles est chargée d'enjeux politiques que l'Italie ne pouvait connaître à ce degré de gravité : un désir général de paix et de concorde favorise à la fois l'acceptation de l'absolutisme royal et ce que supposent de réserve et de

connaissance de soi les règles et les grâces de la « conversation civile ». La relative « mobilité sociale » dont a besoin la monarchie pour s'affranchir de la tutelle de la haute aristocratie est favorisée par un modèle de noblesse morale et esthétique accessible *en fait*, sinon en droit, aux roturiers bien éduqués, qui ont tout à attendre du monarque ; l'« humanisme dévot » favorise ce mouvement de régulation des mœurs en légitimant pour les laïcs dévots un état de vie *dans le monde qui ne soit pas du monde*, chrétiennement aussi souhaitable que l'état ecclésiastique ou monastique, et autorisant, hommes ou femmes, nobles ou non, à participer pleinement à la « conversation civile ». La « société civile » qui se constitue elle-même en agréant, de diverses sources, une éducation commune se répand bien au-delà des « salons » de la légende (le mot est d'ailleurs inusité en ce sens proustien jusqu'au XIX^e siècle) dans de nombreuses « compagnies » et « assemblées » du royaume : toutes se situent dans un ordre de « loisir » bien distinct de la cour et de ses « affaires ».

La « révolution des mœurs » du XVII^e français prend ainsi le chemin inverse de ce qui s'était passé au XVI^e siècle des Valois, au cours duquel la « civilité » à l'italienne, décriée par les « bons Français », détestée par les calvinistes, peu goûtée de Montaigne, mais favorisée par François I^{er}, son fils, sa belle-fille Catherine de Médicis et ses petits-fils, était restée circonscrite à l'intérieur de la cour la plus aristocratique d'Europe, ce qui avait entaché celle-ci d'une réputation croissante d'« effémination » et entraîné même une réaction croissante de rejet xénophobe. À lointaine distance, sous Louis XIV, la « magnificence » et la « galanterie » de la cour du siècle précédent ont pu devenir l'objet d'une nostalgie dont M^{me} de La Fayette s'est fait l'interprète dans le prélude de *La Princesse de Clèves*. C'est que, sous le règne d'Henri IV et de Louis XIII, la cour ne s'est plus piquée d'être le théâtre titré et attitré de grâces « civiles » créditées d'une magie harmonique, elle gouverne. Sous le règne de Louis XIV, les « grâces » du roi y autorisent toute une « vile bourgeoisie » qui a des talents et la confiance du prince pour tenir la dragée haute aux grands seigneurs de sa cour. Les éducateurs de la jeunesse, les réformateurs de la langue et d'infatigables « missionnaires » laïcs et ecclésiastiques, rhétoriciens et moralistes, se sont employés entre-temps à infuser réellement dans les rangs de la jeune noblesse, comme dans ceux de la jeune roture ambitieuse, un même idéal de « conversation civile » et d'« honnêteté » dont l'État royal n'a nullement l'initiative, mais dont il a tout intérêt, comme l'a compris Richelieu, à prendre le contrôle, tant il importe de prévenir le péril d'une « société civile » s'érigeant en « opinion publique ». La « civilité » n'est plus une mode de cour, elle s'est cette fois répandue dans de vastes secteurs de la société française aspirant à la paix civile, acquiesçant à un pouvoir royal qu'a restauré et renforcé Henri IV, et attendant de lui son élévation.

Par la plupart de ses aspects, cette « civilité » convient à l'exercice énergique du pouvoir central : elle démode l'éloquence délibérative des magistrats, qui avaient tenté une dernière fois, pendant la Fronde parlementaire, de réaffirmer leur droit d'adresser des « remontrances » publiques à la cour ; elle corrode l'orgueil et combat les prétentions politiques de la haute noblesse d'épée qui, elle aussi,

pendant la Fronde des princes, avait fait une dernière fois de son mieux pour recouvrer son ancienne mainmise sur les Conseils royaux. Le duc de La Rochefoucauld enseigna à ses pairs, en 1664, dans ses *Maximes et Réflexions*, qu'ils ne forment plus désormais qu'une « classe de loisir », dont la principale vocation, en temps de paix, est d'autoriser de ses noms illustres, en surmontant son amour-propre et en payant d'exemple, les grâces apaisées de la vie civile et la conversation, ouverte aux « honnestes gens », des « bonnes compagnies ».

L'« italianisation » des mœurs françaises a néanmoins été dénoncée et tournée en dérision avec autant de virulence qu'au XVI^e siècle, dans les « mazarinades » des années 1648-1654. Mais au sortir de cette nouvelle guerre civile et de ses âpretés « burlesques », la victoire en marche de la « révolution de la civilité » est apparue en pleine lumière, en même temps que triomphait la « révolution de l'État », incarnée par le jeune « soleil » de Louis XIV et assise par une monarchie « absolue » sans ambages. La lente et régulière conversion de l'Italie à la civilité chrétienne, dans le sillage de saint François d'Assise et de Pétrarque, ne s'était transposée à la cour de France au XVI^e siècle qu'au prix de très violentes réactions de rejet. La haute noblesse de cour française, que les derniers Valois se proposaient de « civiliser », s'était la première saisie de prétextes religieux pour échapper à ce domptage par les fêtes, le ballet, la musique, les arts de la concorde et de la paix ; faute d'expéditions d'Italie, et en se faisant le bras séculier de fanatismes religieux opposés, elle avait retrouvé, à l'intérieur du royaume, les joies ancestrales de la guerre. Les guerres incessantes de Louis XIV, autant que l'étiquette et le faste de sa cour, canalisèrent les énergies de la plus remuante, fière et ancienne aristocratie d'épée d'Europe.

Rompant les illusions du « beau XVI^e siècle », les *Essais* de Montaigne ont été qualifiés de « bréviaire des honnestes gens » du XVII^e siècle ; le « banquet des anciens sages » avait été en effet convoqué par Montaigne pour s'affranchir, et ses lecteurs avec lui, des beaux dehors de cour qui faisaient alterner, sous les derniers Valois, fêtes magiciennes et fausses réconciliations avec massacres et haines sanguinaires. C'est son amitié avec La Boétie et la « conférence » d'éclaircissement réciproque commencée avec lui qui ont acheminé Montaigne vers une maturité morale « rencontrant » les sagesse antiques. Ce cheminement viril ne pouvait guère convertir d'autre femme que sa « fille d'alliance », Marie de Gournay. Aussi ce ne sont pas les *Essais*, mais le vaste roman pastoral d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, qui a invité, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les femmes au banquet de la « conversation civile », l'inclinant vers la « douceur » et la casuistique amoureuse. L'élément féminin est, au même titre que l'élément roturier, le grand bénéficiaire de la conversion française à la civilité. Aux jeunes filles comme aux jeunes gens à l'âge des amours, la fiction pastorale du gentilhomme savoyard a offert le miroir où ils ont fait leur éducation du cœur et où, préparés aux cas de conscience amoureuse par les conversations du roman entre bergers, bergères et nymphes, ils ont appris à les dénouer à leur tour avec une grâce commune aux deux sexes.

Avec *L'Astrée*, d'Urfé a réuni dans un même mythe d'Arcadie gauloise l'ancien idéal courtois du chevalier et de sa dame, l'idéal italien de conversation civile

selon Castiglione et Guazzo, et un idéal de réciprocité amoureuse dans le couple qui vient à la fois du roman grec néo-platonicien et de la théologie morale chrétienne du mariage. Cette réciprocité est à la fois donnée et méritée, donnée par une élection initiale qui pourrait bien n'être qu'une illusion, voire une ruse, mais qui est méritée par une série d'épreuves attestant la vérité des sentiments de chacun des deux partenaires et les obligeant à discerner les défauts d'amour-propre qui ont créé leurs malentendus ou leurs soupçons, avant de s'en affranchir. Céladon, le héros du roman, condescend à se travestir en femme et à vivre auprès d'Astrée sans être reconnu d'elle, afin de pouvoir prouver un jour à celle qu'il aime que son amour n'entend pas exercer sur elle une forme de domination, et ne veut rien obtenir d'elle que dans les formes gracieuses de la soumission. Ce sacrifice de toute autorité mâle *de principe*, cet acquiescement volontaire de l'amant à une autorité de compensation exercée sur lui par l'aimée renversent en fin de parcours, dans l'ordre du cœur, les différences entre les deux sexes postulées par la nature et par la loi. Cette réciprocité, de consentement privé, qui s'instaure entre « vrais amants », offre un modèle supérieur, parce que le plus difficile, à cet effacement ou à cette atténuation des différences de rang, de fortune et de position sociale que postule la « conversation civile » entre nobles et non-nobles, mais aussi entre parents et enfants, supérieurs et inférieurs, maîtres et serviteurs.

Ce n'est certes pas le carnaval ou le « monde renversé » selon Bakhtine, crise éphémère et « purificatrice » d'un violent rapport de forces aussitôt reconstitué, c'est le pouvoir durable reconnu à une fiction et à ses conventions admises d'un commun accord, de corriger, de diminuer ou même de bouleverser les déterminismes et les rôles de fait, dans l'ordre civil, d'une société durement hiérarchisée par ses lois et par l'opinion.

Cette « révolution », conservatrice d'un ordre hiérarchique qu'elle rend beaucoup plus fluide et plus ouvert, a ses limites autant que ses mérites. Au XVIII^e siècle, les romans et le théâtre de Marivaux mettront en évidence les unes et les autres, et, bientôt après, la critique radicale de Rousseau révélera brutalement aux Français l'insupportable contradiction entre les lois de leur régime inégalitaire et les mœurs qui entretiennent dans leur « bonne société » l'illusion souriante d'une égalité de convention. Mais les ambiguïtés de la « conversation civile » ne sont pas seulement apparues sur le tard à la pénétration des moralistes ou à l'analyse des philosophes : elles avaient très vite préoccupé une autorité monarchique éclairée par la décevante expérience de la cour du XVI^e siècle et mise en garde contre tout germe d'opinion publique dans les conversations privées auxquelles a pris goût la société civile. Le cardinal de Richelieu, dès 1635, avait créé un garde-fou et en avait envisagé d'autres, pour baliser aux yeux de tous le territoire licite de la « conversation civile ». Colbert, à partir de 1663, complètera le système d'académies esquissé par le cardinal : en les consacrant à la louange du roi, il affirme implicitement que la politique et la religion, affaires du roi seul, ne peuvent être l'objet ni de conversations privées ni des belles-lettres qui en sont le miroir et le régulateur.

La « révolution de la civilité » était en effet politiquement à double tranchant.

Son extension a pu apparaître à ses débuts comme un apaisement général des mœurs, profitable à une monarchie restaurée et renforcée. Mais le pouvoir royal l'a vite perçue aussi comme une possible tête d'hydre à laquelle il fallait prendre garde. Richelieu n'a jamais pardonné à Guez de Balzac d'avoir touché sans le consulter, dans un traité du *Prince* publié en 1631 et dédié à Louis XIII, aux *arcana imperii* de son ministère. De la « bonne compagnie » diserte en privé au cercle de conspirateurs, il n'y a qu'un pas. Le caractère privé, *off record*, de la conversation civile, l'euphorie de liberté qu'elle fait expérimenter ou dont elle donne l'illusion à ses interlocuteurs, les incitant à transgresser la réserve et la discrétion qui leur interdisent, en principe, de mettre en cause l'ordre politique et religieux établi, avaient inquiété le grand cardinal, rendu la vie dure à son successeur italien, et elle devint une obsession pour Louis XIV. Tout cercle de conversation peut devenir un principe de sécession, avec ses éventuels prolongements dans la production de livres aussitôt condamnés, mais aussi de brochures imprimées en dépit de la censure officielle, distribuées à la volée, ou de manuscrits circulant sous le manteau. La Fronde eut pour foyers d'incendie d'innombrables cercles de conversations privées d'opposition. Il en existait déjà sous Richelieu, mais ils se multiplièrent sous la douce régence de la « bonne » Anne d'Autriche, tandis que se réveillaient l'éloquence délibérative des magistrats du Parlement et l'insolence comploteuse des Grands ; de ces cercles d'opposition dérivent les « mazarinades » incendiaires imprimées clandestinement et généreusement diffusées par colportage. Gallicans et jansénistes, libertins déistes ou athées, « Grands » humiliés par Richelieu et cherchant une revanche transforment alors les grâces « innocentes » de la « conversation civile » en furies déchaînées de la contestation politique et de la polémique religieuse.

La Fronde domptée, c'est le roi lui-même qui inspire la critique des dérives de la « conversation civile » et qui se donne en personne pour modèle et arbitre des élégances licites de l'urbanité. Dans le tableau que Molière et sa troupe donnent d'une « bonne compagnie » de la Ville, celle que Célimène réunit autour d'elle et chez elle dans *Le Misanthrope*, le comédien dramaturge protégé par Louis XIV ne manque pas de prêter à l'ennemie de Célimène, Arsinoé, des préoccupations d'intrigante : elle est, à ce qu'elle prétend, en mesure de faire accéder Alceste (un probable lecteur de Montaigne, très réservé envers la « conversation civile ») à de hautes charges à la cour, et elle trouve des alliés dans les « petits marquis », écume de la cour. Plus que la coquette Célimène, innocente en politique, c'est Arsinoé qui est le personnage « noir » de la comédie, le « Tartufe » femelle qui évolue dangereusement dans les eaux douces de la sophistication mondaine. C'est une ancêtre de M^{me} de Tencin et des « patronnes » de la conversation parisienne du XVIII^e siècle, « chefs » de coteries et de cabales puissantes, faisant les élections académiques, agissant par leurs hautes relations à la cour sur les nominations ministérielles, sur le choix des maîtresses royales, lançant leurs gens de lettres et assurant le succès de leurs œuvres, bref, disposant d'un pouvoir qui, tout dépourvu qu'il soit de statut légal, n'en est pas moins un gouvernement de l'ombre régi par le caprice.

La France s'accoutume, après la mort du Grand Roi, à vivre dans un régime sournoisement soumis à ce caprice mondain, et ce régime survivra à l'Ancien Régime ; ses secrets ne sont jamais révélés qu'après coup, dans les *Mémoires* des témoins ou des initiés. Les parlements constitutionnels des siècles suivants, doublés par ce milieu doux et venimeux, après l'avoir été sous la Terreur par la pression furieuse des Sans-culottes, n'ont jamais été vraiment ancrés dans les mœurs françaises. La politique nationale passe et continue de passer, court-circuitant les parlements, par les mondanités parisiennes, agence d'informations, d'intrigues, de menues conspirations avortées ou réussies, source irresponsable, et qui se prétend « passionnée », du « politiquement correct » de l'heure et des réputations surévaluées ou usurpées du moment. La *Recherche* de Proust a rejoint Molière dans sa satire de cette perversion française de la « conversation civile », dans le portrait du salon de M^{me} de Villeparisis et surtout dans celui de l'ambitieuse M^{me} Verdurin.

Le genre d'intrigue parisienne que Molière rattache, dans *Le Misanthrope*, au personnage d'Arsinoé devait irriter Louis XIV autant que les manœuvres de la « cabale des dévots » dénoncée dans *Tartufe*, ou que la marginalité ravageuse du « grand seigneur méchant homme » décrite dans *Dom Juan*. Napoléon éprouvera la même aversion résolue pour les salons parisiens de M^{me} de Staël et de M^{me} Récamier. En prenant soin d'animer lui-même, et autour de lui, une brillante société de cour, en la transportant à Versailles, en lui donnant un décor quasi sacré et en la soumettant à une étiquette sans précédent, Louis XIV a tenu en effet, pendant plus d'un demi-siècle, la ville en respect et réduit ses « compagnies » à l'état de satellites inoffensifs, quand il ne les dispersait pas comme il le fit des cercles évoluant autour de Fouquet et de Port-Royal. Molière mort, c'est Bossuet qui, sur un tout autre mode, prit le relais. Au lieu du rire de Tércence, c'est à la véhémence biblique et sacrée des Pères de l'Église qu'il revint de tenir en respect, autour du trône et de l'autel, la mondanité de la ville et ses éventuelles ramifications à la cour.

La « conversation française » à son zénith

Dès avant la mort de Louis XIV, la révolution de 1688 qui met fin à l'asservissement de l'Angleterre à Versailles, puis la victoire éclatante de Marlborough et du prince Eugène à Blenheim (1703) signalèrent l'essoufflement du projet d'hégémonie française en Europe. Versailles perd de son ascendant sacré en France même, qui ne consentira jamais plus avant 1792 les sacrifices que son roi lui avait encore arrachés pendant la guerre de Succession d'Espagne. La monarchie « providentielle » a donné malgré elle à la France, qu'elle a stabilisée, le goût de la paix et des plaisirs ; elle aura le plus grand mal, désormais, à convaincre l'opinion française que les guerres qu'elle entreprend, et qu'elle perd honteusement ou qu'elle gagne en vain, peuvent rendre à la nation la suprématie que lui avaient value les traités de Westphalie et de Nimègue. Avant même la

signature du traité d'Utrecht (1713), la Ville se détourne de la Cour, se rue sur les plaisirs et l'aristocratie militaire, entre deux campagnes, se rallie au mouvement général du côté du bonheur, quand elle n'en prend pas la tête. En 1715, le Régent ramène la cour à Paris. Le jeune roi, en 1722, a beau la réinstaller à Versailles, le mouvement centrifuge est irréversible. D'Alembert pourra désigner un jour le « Château » par cette périphrase dédaigneuse : « À quatre lieues d'ici. » Depuis la Régence, c'est à Paris, ou dans les maisons de campagne qui, durant l'été ou l'automne, relaient les hôtels aristocratiques ou les demeures bourgeoises parisiennes, que cent foyers de vie, de sympathie, d'intérêt, d'amusement s'allument, et c'est en eux, autour d'eux, que se forment les cercles de loisir qui donnent le ton au royaume. L'Europe s'éprend aussitôt d'une France parisienne qui sait comment bien dire et bien vivre, divine surprise en lieu et place d'une France versaillaise qui avait su si bien la corrompre, souvent l'intimider et un temps la dominer. Le « monde » parisien, et les grands noms aristocratiques dont il se pare, devient le « troisième pouvoir » de fait de l'Ancien Régime, en marge du pouvoir politique royal et du pouvoir judiciaire des cours souveraines, et en l'absence d'un parlement comparable à celui dont la révolution anglaise de 1688 a restauré, face au trône, l'autorité représentative. C'est de ce pouvoir diffus du « monde » civil parisien, autant que des intrigues de Versailles dont il est parfois l'instigateur, que se tiennent informées les différentes cours d'Europe, par les dépêches d'ambassadeurs et les innombrables brochures dont Paris est fécond, en attendant la *Correspondance* de Grimm. C'est ce pouvoir qui prêterait son autorité européenne au « roi Voltaire » des Délices et de Ferney ; c'est encore ce pouvoir qui sera honoré indirectement en la personne de M^{me} Geoffrin, lorsque la célèbre hôtesse bourgeoise traversera l'Europe pour se rendre auprès de son « fils », le roi de Pologne, accueillie partout, sur sa route, comme une souveraine morganatique en déplacement.

Ce pouvoir parisien, ce pouvoir français, est d'autant plus attrayant et irrésistible qu'il est plus indépendant de l'État royal, de sa politique intérieure et de sa politique étrangère. C'est un pouvoir de nature privée qui se passe du pouvoir politique, ayant résolument pris le parti du loisir et des « amusements sérieux ou comiques » où il excelle. Si Paris fascine autant l'Europe des Lumières, c'est qu'elle y reconnaît la capitale incontestée de cette « conversation civile », de ce « banquet » des esprits et de ces grandes vacances « pastorales », bref de cette « civilisation » dont l'Italie de la Renaissance s'était prévalu sur les nations guerrières et barbares du Nord. Par un extraordinaire revirement qui avait pris deux siècles pour s'accomplir, l'aristocratie française d'épée, qui avait passé pour l'ennemie des *bonae litterae* et de l'*humanitas* aux yeux de Pétrarque et de Castiglione, s'est urbanisée et civilisée à tel point que son *otium cum dignitate* de prestigieuse classe de loisir est devenu l'aiguillon à la Ville, pour les nouveaux riches, la noblesse de robe, la bourgeoisie lettrée, les gens de lettres, les artistes, les étrangers venus de tous les points d'Europe, d'un art de vivre « noblement » en quête perpétuelle de délices et d'élégances, désamarré du politique concentré au « château ».

À Versailles, autour de Louis XIV, de ses ministres, de ses hauts dignitaires de cour, le loisir, régi lui-même par l'étiquette, avait oscillé entre la cérémonie officielle et le repos de l'homme d'État, du bureaucrate et du guerrier, furtif et conquis de haute lutte. À Paris, sous la Régence, la vie des « compagnies » commence à s'afficher ouvertement comme la vie de loisir sans compromis, le temps de luxe à l'état pur, où se conjuguent et se modifient mutuellement lettrés et mondains, gens d'étude et gens de plaisir, liberté du philosophe et grâce des femmes. Dans ces « compagnies », le poète, l'artiste, le musicien, le comédien (voire l'artisan ou le fournisseur de luxe) ne sont pas, comme à la cour, des domestiques, mais des interlocuteurs introduits dans l'égalité de principe que suppose la conversation polie.

Paris aurait-il reconstitué, en pleine monarchie absolue et administrative, l'Athènes de Socrate, de Périclès et d'Aspasie ? C'est en tout cas cette nouvelle Athènes, et non la cour de Louis XV, qui exerce désormais son pouvoir souverain de persuasion sur l'ensemble de l'Europe, dictant ses modes, ses mœurs et ses manières, exportant ses goûts en matière de livres, de mobilier et d'art. Le Paris du XVIII^e siècle français récapitule toutes les facettes et les commodités de cette « conversation civile » qui s'était si difficilement insinuée d'Italie en France sous les Valois. Tous les genres de la conversation qui étaient successivement apparus au cours de la Renaissance : conversation lettrée ou savante, conversation mondaine, tous les modes de l'académie littéraire, philosophique, musicale ou savante et du cercle amical entre lettrés, toutes les formes du banquet, viennent tourner et s'ajuster dans cette galaxie urbaine où les rangs sociaux, les sexes, les âges, les nationalités, les caractères, les spécialités, les talents sont réunis par l'usage d'une même langue, d'un même code de bonnes manières et les mêmes conventions du dialogue poli. Tous les éléments d'une démocratie aristocratique sont ainsi paradoxalement réunis dans l'espace de loisir mondain que la monarchie absolue a permis de se déployer à Paris, dans un ordre bien distinct de la Cour, des cours de justice et de l'Église : ses « citoyens » (le mot devient à la mode dans les années 1750) y jouissent d'une liberté inexpugnable, et leur autorité morale l'emporte de loin, aux yeux de l'opinion publique européenne, sur celle des autorités officielles de la monarchie.

Que des « orateurs », comme les appellera Malesherbes dans son *Discours de remerciement* à l'Académie²⁰, se fassent les interprètes d'une réforme des lois du royaume, qui mette celles-ci d'accord avec ses mœurs, et les conditions d'une « révolution » (le mot est employé dans son sens violent par le marquis d'Argenson dès les années 1750) sont insensiblement réunies. Ces « orateurs », ce sont évidemment les philosophes, les encyclopédistes évoluant à l'aise dans les « assemblées » parisiennes. Tocqueville les a ainsi décrits :

Ils n'étaient pas mêlés aux affaires, comme en Angleterre ; jamais au contraire, ils n'avaient vécu plus loin d'elles ; ils n'étaient revêtus d'aucune autorité quelconque, et ne remplissaient aucune fonction publique dans une société déjà toute remplie de fonctionnaires. Cependant, ils ne demeuraient pas, comme la plupart de leurs pareils en Allemagne, entièrement étrangers à la politique, et retirés dans le domaine de la philosophie pure et des belles-lettres. Ils s'occupaient sans cesse des matières qui ont trait au gouvernement ; c'était là même, à vrai dire, leur

occupation propre ; on les entendait tous les jours discourir sur l'origine des sociétés et sur leurs formes primitives, sur les droits primordiaux des citoyens et sur les principes mêmes des lois. Pénétrant ainsi chaque jour jusqu'aux bases de la constitution de leur temps, ils en examinaient curieusement la structure et en critiquaient le plan général. Tous ne faisaient pas, il est vrai, de ces grands problèmes l'objet d'une étude particulière et approfondie ; la plupart même ne les touchaient qu'en passant et comme en se jouant ; mais tous les rencontraient. Cette sorte de politique abstraite et littéraire était répandue à doses inégales dans toutes les œuvres de ce temps-là, et il n'y en a aucune, depuis le lourd traité jusqu'à la chanson, qui n'en contienne un peu²¹.

Cette prétention législatrice était en effet doublement littéraire. D'abord, par le point de vue « de Sirius » qu'elle adoptait, autant par ingénuité vis-à-vis des affaires réelles que par le caractère essentiellement utopique que, depuis la République de Platon en passant par les cités du Soleil de la Renaissance, l'euphorie philosophique des banquets de lettrés avait donné aux spéculations sur le bonheur social. En outre, les « assemblées » devant lesquelles cette « politique littéraire » était débattue avaient elles-mêmes tous les traits littéraires d'une fiction composite, tenant à la fois des « banquets » de la tradition savante, des « concours de bergers amoureux » de la tradition pastorale et des luxes d'une « classe de loisir ». Ces compagnies, où l'on jouit d'une liberté et d'une ivresse d'imagination de même essence que la rêverie de la lecture romanesque, étaient extrêmement favorables aux plus audacieuses spéculations, celles de Law ou de Quesnay comme celles de Turgot, celles des abbés de Saint-Pierre ou de Mably comme celles de Rousseau. Il y a, en quelque sorte, une harmonie préétablie entre l'esprit de conversation, animé et emporté par ces « petits enthousiasmes soudains » dont parle Fontenelle, et le sentiment de participer à une sorte de conjuration qui réformerait le monde d'ici-bas et le rendrait tout entier semblable à la vacance parsemée de délices dont on jouissait déjà à l'intérieur de la « bonne » et de l'« extrêmement bonne » compagnie de Paris. Et comme le suggère Tocqueville, le rôle de la noblesse d'épée, domestiquée à Versailles, mais cherchant à Paris sa revanche indirecte, a créé l'émulation favorable à ce décollage au-dessus des réalités du régime dont pourtant toute son existence dépendait.

Réduite, dans l'intervalle des guerres, à l'inaction, elle donnait l'exemple non seulement de l'élégance dans le style et le décor de ses loisirs, mais de la liberté audacieuse et frondeuse dans les propos de table et de promenade, dès qu'elle se sentait déliée des contraintes de cour. La désinvolture du grand seigneur avait été orientée par les moralistes du XVII^e siècle du côté de l'élégance morale ; son indépendance et son audace se transportent au XVIII^e siècle dans l'ordre presque exclusif du goût difficile et blasé, jamais rassasié de curiosités esthétiques nouvelles et de libertinage d'esprit, fleurant le scandale auprès des bourgeois et des dévots, mais sachant presque toujours s'en tirer prestement. Son ascendant et sa contagion s'exercent sur les gens de lettres, sur les femmes, sur les « compagnies » parisiennes dont la vie de plaisirs sociaux est devenue, à son exemple, « libertine », sans jamais céder à la facilité de la licence vulgaire. L'Ancien Régime a donc eu en France ses enfants gâtés, irrésistibles et fascinants pour toute une Europe moins luxueuse et moins agile. Habitaient-ils vraiment

cette « île des Bienheureux » qu'Homère avait décrite, et que les Italiens de la Renaissance avaient fait resurgir, en surimpression des banquets de Platon, des conversations sur le Parnasse et des banquets des dieux ? À Paris, ils semblent flotter légèrement au-dessus des eaux inquiétantes de l'Histoire de France comme un essaim de libellules miroitantes, toutes ailes déployées et ivres de la « gaie science » des gens d'esprit qui savent obscurément la brièveté des beaux jours.

Rousseau s'est employé avec une éloquence de prophète à interrompre ce bruissement d'élytres, il a peint à grands traits terribles, sur l'horizon des « insectes » de ce moderne festin de Balthazar, un *Mané, Thécel, Pharès* dont ils ne s'effrayèrent pas. Opposant à la civilisation artificielle des « Athéniens » modernes, dont Paris se flattait d'être la capitale, la vertu et la liberté des véritables républiques antiques, héritières de « l'homme de la nature », il n'en a pas moins ouvert les yeux des « bannis de liesse » sur ce qui oppose la civilité des uns à la citoyenneté déniée aux autres. La « conversation civile », ce chef-d'œuvre de civilisation devenu français, mais conçu au départ par les humanistes italiens comme une renaissance de la *civilitas* et de l'*urbanitas* antiques, est dénoncée dans *La Nouvelle Héloïse* comme un brouillage sophistique voilant la morgue malveillante des uns, la flatterie servile et intéressée des autres, et dissimulant aux uns et aux autres la fragilité d'un régime à double face dont il avait lui aussi annoncé, dans l'*Émile*, l'inévitable « révolution ». Cette critique ardente, au nom de la Nature et de l'Antique, d'un art social d'origine antique et greffé artificiellement dans une monarchie moderne d'essence féodale, était autrement incendiaire que les « épreuves » auxquelles Marivaux, dans *L'Île des esclaves* ou dans *Le Prince travesti*, avait soumis, pour les purifier de leurs scories, les délicatesses morales et les exigences esthétiques du Paris de Louis XV.

Les traités de l'« art de plaire » du XVIII^e siècle

C'est cet idéal social parisien que nous font connaître les traités de « conversation civile » qui abondent au XVIII^e siècle. Ils ne soutiennent pas plus la comparaison avec les analyses de Marivaux essayiste ou de Marivaux dramaturge que les traités de civilité du XVII^e siècle avec les analyses de Pascal, les comédies profondes de Molière ou les tragédies de Corneille ou de Racine. Ils ont été longtemps tenus pour quantité négligeable par l'histoire et la critique littéraires²². Les essais ou traités de Morvan de Bellegarde, de l'abbé Trublet, de Moncrif, de Duclos, de Marmontel qui scandent le XVIII^e siècle, les bilans rétrospectifs et nostalgiques de Morellet et du poète Delille qui le remémorent après la Révolution, témoignent des inflexions qu'a subies sous Louis XV et Louis XVI la civilité française : celle-ci avait pu prétendre, dans le sillage de Montaigne, rendre au royaume l'harmonie politique par l'apprentissage du « connais-toi toi-même » et de la considération d'autrui par les sujets du roi. Une fois acclimatée dans les « bonnes compagnies » parisiennes du règne de Louis XIII, elle s'est révélée très insuffisante à contenir les forces centrifuges de la société française sitôt que le roi

et le terrible cardinal de Richelieu eurent disparu. La Fronde vaincue, le long règne de Louis XIV parut *habituier* Paris et la France à la civilité et à la discrétion. Les peintres de portraits masculins de la fin du règne représentent leurs modèles, et les peintres se représentent entre eux, portant l'empreinte et la ressemblance grave de leur canon et archétype, le roi. Lorsque Watteau représente, en 1720, sur *L'Enseigne de Gersaint*, un employé d'une boutique de marchand de tableaux, sur le Pont-Neuf, enfouissant dans une caisse et envoyant au rebut le sévère portrait du vieux roi, il rompt symboliquement un charme officiel qui agissait encore d'outre-tombe. Les portraits du XVIII^e siècle font sourire leurs modèles saisis, selon leurs traits propres, au repos dans la détente de leur vie privée.

En 1683, lorsque la cour s'était transportée dans Versailles encore en chantier, l'heure des admonestations adressées à l'orgueilleuse noblesse par les moralistes de l'après-Fronde était passée. Le « grand règne » avait fait son office. La Régence elle-même n'aura pas affaire à une autre Fronde que la ridicule « conspiration de Cellamare », tramée par le duc du Maine et vite éventée. Renonçant au chantage par la rébellion armée et le passage à l'ennemi, l'aristocratie d'épée française s'est définitivement convertie à l'urbanité, à la civilité, aux belles-lettres, aux beaux-arts, aux plaisirs élégants de la Ville. Les moralistes classiques l'avaient préparée à subir dignement l'étiquette de Versailles. Au XVIII^e siècle, elle a regagné Paris, retrouvant dans les « compagnies » de la Ville un ascendant social nouveau dont elle était privée dans le cérémonial de Versailles qui l'asservissait au roi. Les moralistes du nouveau siècle, lorsqu'ils n'appartiennent pas au clergé janséniste persécuté et rigoriste, sont beaucoup moins pénétrants que leurs prédécesseurs. On dirait qu'en récompense du renoncement politique auquel ont consenti les descendants des grandes familles d'épée ils se complaisent à leur accorder le droit à toutes les récréations, pour peu qu'elles restent dans les limites ou sous les apparences de la parfaite urbanité. Ils les invitent à ouvrir les premiers le bal des innombrables plaisirs dont la Ville est féconde. Voltaire, en 1734, dans son épître en vers à peine provocante, *Le Mondain*, n'hésite pas – tout en gémissant sur son « métier de gueux, barbouilleur de papier » – à endosser lui-même les habits à la mode, les manières gracieuses, et à se déclarer preneur des divertissements, des agréments et des comforts d'un « grand monde » parisien et oisif qui sait vivre et peut apprendre à vivre aux gens de lettres. Les hôtels parisiens et les châteaux à la campagne des grands seigneurs ne sont pas toujours les plus luxueux, ils ont des rivaux chez les gens de finance, mais en dernière analyse c'est parmi la haute noblesse, dans « l'extrêmement bonne compagnie », que le ton est donné. Les lettrés qui écrivent et publient des « traités de conversation » prétendent ne pas s'être instruits dans la bibliothèque, mais auprès du suprême « gratin » contemporain des secrets d'un bonheur d'expression et d'un goût délicat dont il importe de se pénétrer si l'on veut « plaire ». La galaxie des « compagnies » parisiennes, dont les habitués circulent d'une constellation à l'autre, chacune associant dans ses amusements « gens du monde » titrés et « gens de lettres » polis par leur commerce, dicte son esprit et ses grâces non seulement au portrait que font d'elle les auteurs de traités de conversation, mais aux miroirs que lui tendent

l'art de Boucher et de Quentin La Tour, le théâtre de Marivaux, les opéras comiques de Favart, les chorégraphies de Noverre, les romans de Prévost et de M^{me} Riccoboni.

Mais l'euphorie urbaine de la « douceur de vivre », dès lors qu'elle s'est établie et qu'elle semble aller de soi, laisse de plus en plus apparaître un revers, resté inaperçu aussi longtemps que la civilité avait été un difficile idéal social à conquérir et à répandre. Le service du roi à la cour continue de valoir des lettres de noblesse ; Voltaire en bénéficia lorsqu'il fut nommé historiographe de Louis XV. Il ne s'en satisfait pas. C'est la Ville, c'est l'adoption des gens de lettres et artistes dans l'univers aristocratique de la conversation parisienne, qui forge les réputations et assure le succès. Voltaire ne s'en satisfait pas non plus. Il conquiert son indépendance en s'acquérant un fief à la frontière du royaume. La Ville a beau ennoblir les gens de lettres, les rendre célèbres, les mettre fictivement sur un pied d'égalité avec les nobles, Duclos et d'Alembert, avant l'aigre Chamfort, se font les interprètes des plus perspicaces du malaise de la corporation lorsqu'ils constatent, avec une âpreté oubliée depuis La Bruyère, que la réalité de la différence de rang froisse d'autant plus cruellement qu'elle est gracieusement dissimulée. Rousseau s'est montré encore plus radical, dénonçant dans la conversation parisienne une perversion artificieuse de tous les sentiments sociaux naturels²³.

Dans l'ensemble, l'histoire littéraire française est restée longtemps indifférente à l'histoire de la conversation civile, répugnant à admettre que les écrits, même sous l'ancien régime des belles-lettres, puissent se relier, et à plus forte raison se subordonner, aux « paroles qui s'envolent ». Histoire des « grands écrivains » et de leurs chefs-d'œuvre, elle ne pouvait qu'ignorer des traités de l'« art de plaire » prétendant accorder le statut de chef-d'œuvre, et de chef-d'œuvre normatif pour les écrivains eux-mêmes, à la performance orale et sociale d'un public n'ayant vocation ni à écrire ni à publier : oisifs titrés dont l'Europe du XVIII^e siècle a pourtant tenu la parole improvisée, les attitudes, la conduite, le genre d'esprit pour la pierre de touche vivante de la grâce que les arts se proposent désespérément de ressaisir.

Cet ascendant de compagnies de « personnes » privées (en latin, *persona* signifie à la fois masque de théâtre et la personnalité civile dont seuls les *ingenui*, les hommes nés libres, étaient pourvus) sur des écrivains professionnels, leurs hôtes et leurs interlocuteurs était beaucoup plus intolérable que la capacité, si volontiers attribuée à Louis XIV, de faire surgir de grands écrivains et de grands artistes pour orner son règne. Les humanistes italiens avaient été des précepteurs de civilité auprès des princes et des nobles, leurs mécènes. Mais ils gardaient la barre haute de l'esprit sur ces supérieurs par le rang, la fortune et le pouvoir. Les nobles français ont fini par assimiler si bien les leçons d'urbanité qui leur ont été respectueusement insinuées par leurs gens de lettres qu'ils sont à leur tour, et à leurs conditions, devenus leurs modèles et leurs maîtres. Ils ont appris à voiler leur amour-propre, mais ils l'ont rendu d'autant plus intimidant qu'ils savent l'envelopper d'inimitables grâces. Le « roi Voltaire » doit se surpasser pour soutenir la fiction de sa camaraderie avec l'étincelant maréchal de Richelieu, qui

impressionnait le roi Louis XV par son esprit, son aplomb et sa désinvolture en toutes circonstances. L'art social de tels virtuoses de « belle naissance » est de nature, et non de seconde nature. La seconde nature dont écrivent et qu'enseignent les maîtres de la conversation et de l'art de plaire n'est plus qu'une imitation méthodique de ces seigneurs « innés » de la grâce sociale. C'est d'après eux, et non pas d'après un type idéal, comme le « courtisan » de Castiglione ou l'« honnête homme » de Faret, que le XVIII^e siècle entend que soit compris et pratiqué le « je ne sais quoi » qui rend irrésistible en société.

Avec un tel public, la République des Lettres n'est plus juge en dernier ressort. La « conversation » des « personnes » du monde, analysée, décrite, célébrée par les traités que lui consacrent les gens de lettres admis à participer à ces agapes et qui cherchent à en traduire le secret en méthode, est devenue le tribunal suprême des lettres. La boucle est bouclée : de la littérature pédagogique, prescriptive, sapientiale des humanistes et des moralistes est sortie une noblesse européenne urbaine et civile ; mais, en France, c'est au tour des descendants des nobles élèves des humanistes et des moralistes de devenir non seulement les archétypes vivants et en acte que se proposent d'imiter leurs pairs européens, mais aussi les patrons sur lesquels taillent leur conduite, leurs propos et leurs écrits les héritiers modernes des humanistes, gens de lettres, « philosophes », romanciers, dramaturges, poètes de circonstance et, à plus forte raison, les auteurs de traités de l'art de plaire en société. Les princes et les princesses des « extrêmement bonnes compagnies » de Paris, les Tencin, les Du Deffand, ont, sans même y prendre garde, formé des bourgeoises, telles M^{me} Geoffrin ou M^{me} Necker, ou des actrices comme M^{lle} Quinault ou Sophie Arnould : autour de ces « patronnes » se réunissent de « bonnes compagnies » auxquelles les nobles qui ont fréquenté chez M^{me} de Tencin, chez le prince de Conti, chez M^{me} Du Deffand ne dédaignent pas de s'associer²⁴. Cette « école du monde » à plusieurs étages décide souverainement de la réputation des écrits et de celle des gens de lettres introduits dans les « compagnies » à titre d'« auteurs », d'« écrivains » et de partenaires d'« esprit ».

Les traités de « conversation » du XVIII^e siècle ne sont plus ce qu'avaient été les traités d'éducation du Prince et les traités *De l'honnête homme* ou *Du gentilhomme* du XVII^e siècle. C'en est fini du circuit en vase relativement clos, mais rempli de génération en génération d'un sang nouveau, inventé au XV^e siècle par les érudits italiens, et qui faisait passer la quintessence morale et rhétorique de la bibliothèque humaniste dans une forme d'esprit transmissible à une aristocratie de cour et de ville. Transposé en France, à l'échelle de la « nation redoutable » et de la fière noblesse d'épée qui en est la figure de proue, ce circuit repris avec zèle par les lettrés français dans leur propre langue a porté tous ses fruits, le pouvoir royal aidant, depuis le XVII^e siècle. Mais en imposant son nom et ses armes sur la langue et l'idéal « civil » des humanistes, la noblesse française s'est approprié le modèle savant qu'on l'invitait à revêtir. Elle lui a prêté ses singularités, ses dons, mais aussi sa braquerie en matière politique. Quand il prit ses distances dans les *Essais* avec les théoriciens italiens de la conversation, Castiglione ou Bembo,

Montaigne savait qu'il s'attachait ainsi ses ombrageux lecteurs d'épée français. De sa liberté féodale que lui ont ravie les cardinaux de Richelieu et Mazarin, de la servitude dorée qui lui a été imposée par la cour de Louis XIV, l'aristocratie française n'a pu sauver à la ville, mais avec quelle *maestria* ! que son allure, sa fourrure et son autorité de fauves du grand monde, imprévisibles, inimitables ; l'art s'épuise à ne pas déroger à cet ennui racé, insatiable, impatient et imprudent.

Les trésors d'intelligence morale réinventés d'après l'antique par les humanistes italiens, renouvelés en France au début du XVII^e siècle par leur alliage avec la spiritualité de l'humanisme dévot, ont pour ainsi dire déposé au fond des « traités de conversation » du XVIII^e siècle. Les prémisses morales d'une rhétorique de la conduite civile en compagnie restent acquises ; il va de soi qu'il convient de faire oublier la différence des rangs et de se plier aux interlocuteurs les plus divers, réservant à chacun et à tous les mots qui conviennent, qui agréent et qui amusent sans blesser personne : telle est toujours la basse continue de la « conversation » italienne et européenne.

La France du XVIII^e siècle ne se contente plus de cette banale régularité des mœurs. Dans le Paris de Louis XV, dans les cercles concentriques de ses « compagnies », l'esprit aristocratique de rébellion politiquement dompté agit comme un réactif esthétique pour exiger l'irrégularité dans la régularité, la fantaisie dans les convenances et les grâces surprenantes qui sauvent la beauté de l'ennui. Comme essoufflé par cette exigence, l'abbé Trublet en 1735, laissant loin derrière lui la classique « civilité », frôle le galimatias pour tenter de saisir dans son filet « ces manières gracieuses et caressantes, ces discours obligeants, et ce je ne sais quoi de flatteur et d'insinuant qui nous trompe quelquefois si agréablement dans les gens polis qui ont su se le donner par art », une magie sociale qui le terrasse et qu'il voudrait sans y croire réductible à des règles²⁵. Le journaliste essayiste, prisonnier de sa vocation de pédagogue, reste extérieur au cercle magique auquel il prétend initier, n'ayant ni yeux, ni sens, ni mots pour évoquer les raffinements de l'art de la table, des arts visuels et des arts décoratifs, de l'art de la scène, de l'art du roman, de la musique, de la danse, de l'art du mime qui réverbèrent et amplifient l'efficace de l'ensorcelante politesse parisienne. Le sommet classique de la civilité avait été la « mécanique » de l'étiquette léguée par le Grand Roi à la cour de Versailles ; rétablie formellement par Louis XV, elle avait déjà trouvé une rivale ironique, voluptueuse et victorieuse dans la capitale aristocratique de l'esprit, du goût et des plaisirs « rocaille ». L'aimant de l'attraction française en Europe s'est déplacé : il ne coïncide plus avec le pouvoir de Versailles, il repose et il agit de l'intérieur de l'étincelante galaxie en expansion des compagnies parisiennes de conversation.

De Paris, que de loin il connaît sur le bout des doigts, dont il parle la langue et dont il retient tout, sauf son essentielle composante féminine, Frédéric II crée autour de lui à Potsdam une compagnie de « conversation parisienne », où il réussit à attirer Voltaire ; ce qui n'empêche pas, au contraire, le roi de Prusse, posant au prince français dans son loisir, de jouer au plus fin avec la diplomatie de Versailles et de parvenir à l'humilier cruellement avec l'aide de l'Angleterre. Il

finit par contraindre Louis XV à la paix désastreuse de 1763, qui ôta au roi de France son titre de « Bien-Aimé ». Pour comble, à Versailles même ou à Choisy, la Parisienne Jeanne Poisson, élevée en grande dame et devenue marquise de Pompadour, avait créé autour du roi de France sa propre compagnie de « conversation » privée, qui cherchait par ses délices à faire contrepoids au rituel de Versailles et à la tâche écrasante hérités de Louis le Grand. Par quelle ironie de l'histoire la « politesse mondaine », dont la monarchie, l'Église, les humanistes et moralistes de tous bords escomptaient la domestication de la noblesse d'épée française, s'est-elle métamorphosée en France en instrument de revanche autodestructrice de l'aristocratie, devenue le palladium à la Ville d'une opinion publique aussi mobile, irrésistible et irresponsable que les humeurs de M^{me} de Pompadour, puis de M^{me} du Barry, tranchant à la légère de l'emploi ou du renvoi des ministres du roi ?

Les moralistes et rhétoriciens de la parole « de bonne compagnie » ne prétendent plus au XVIII^e siècle en être les inventeurs ou les réformateurs, mais les exégètes. Il n'y eut qu'un Rousseau pour inviter ses lecteurs français à préférer les « conférences » par lettres des amants helvètes de *La Nouvelle Héloïse* à ce qu'il appelle la « sophistication » des compagnies parisiennes, amusements dont s'accommodent très bien les anciens amis « philosophes » du citoyen de Genève, quand ils ne forment pas cercle entre eux autour du baron d'Holbach ou du couple Helvétius. Les traités de conversation du XVIII^e siècle célèbrent le perfectionnement des mœurs françaises que représente à leurs yeux la « conversation » parisienne du « grand monde », auquel donnent le ton les « désoccupés » professionnels de l'aristocratie, passés experts dans les choses du luxe, de l'alcôve, des arts et de l'esprit.

Il y a quelque chose d'initiatique dans ces traités qui décrivent un mode d'être social et un art de vivre par définition hors du commun. Certains auteurs insistent encore rituellement sur le « connais-toi toi-même » que suppose la conversation comme forme littéraire orale : d'autres rappellent le style et les figures qui lui sont appropriées, mais tous, moralistes ou rhétoriciens, ont renoncé à formuler des préceptes : la conversation moderne est fille d'un talent, d'un doigté, d'une « grâce », d'un « naturel » qui ne s'enseignent pas. C'est un sport élégant, comme la chasse à courre, dont les champions-nés se révèlent à l'épreuve et sur le terrain. « Un homme du peuple, un paysan, insiste Trublet, moins généreux que le Marivaux du *Paysan parvenu*, peuvent être civils ; mais il n'y a qu'un homme du monde qui puisse être poli ; ainsi les termes de politesse et de civilité expriment plutôt des qualités différentes que les différents degrés d'une même qualité²⁶. »

Sous le Régent et sous Louis XV, la conversation parisienne avait résolument « pris le maquis » au large des affaires et des cérémonies de cour et même de tout ce qui peut rappeler à la Ville un métier, un office, une condition. Antoine Watteau et Jean-Baptiste Pater la représentent nonchalante et galante, sous les charmilles de parcs déjà « à l'anglaise », entre partenaires qui ont délaissé l'habit contemporain pour des déguisements de théâtre, ou encore, derrière les hautes

verrières d'hôtels parisiens, dans de confortables bergères, tandis que des musiciens donnent le *la* à l'épinette ou sur la flûte à bec. En 1722, la cour de Louis XV est revenue schizophrène à Versailles : la machine de l'État et l'étiquette de Louis XIV ont retrouvé leur décor de grandeur et leur régularité, mais autour de la reine Marie Leszczyńska, autour du Dauphin, autour des filles de Louis XV, des cercles de caractère « privé » se donnent du répit, et dans les « petits appartements » du roi ou les châteaux de plaisance de ses maîtresses, l'Olympe royal en déshabillé *imite* la conversation et les amusements des « bonnes compagnies » parisiennes.

François-Augustin Paradis de Moncrif, un des habitués, avec le ministre Maurepas et le comte de Caylus, des « sociétés badines » du grand monde parisien, fut aussi lecteur, à Versailles, de la reine Marie Leszczyńska et l'oracle de sa petite « compagnie » dévote, mais souriante. Aussi à l'aise à la Ville dans les « sociétés badines » qu'à la Cour, dans le cénacle intime de la reine, libertin là-bas, dévot ici, il a laissé des moirures et des nuances de la conversation « rocaille » le témoignage de son traité *Sur la nécessité et les moyens de plaire* (1738). D'Alembert, qui prononça à l'Académie son éloge posthume, dit que les gens du monde dénigrèrent le livre de celui qu'ils tenaient pour leur singe, et les gens de lettres lui en voulurent de poser à l'homme du monde, les uns et les autres tenant pour chimère la tentative de réduire en règles l'art de plaire. En fait, Moncrif, loin d'édicter des règles, résume « l'art de plaire » à un « désir de plaire » qui « renferme le désir d'être aimé »²⁷. Cet homme de désir et de plaisir, capable de savourer jusqu'aux douceurs de la dévotion, est peut-être, avec les peintres Boucher et Fragonard, le connaisseur le plus intime du cercle magique que décrit du dehors l'abbé Trublet : pour lui, sans ambages, l'univers de la conversation relève d'une érotique générale hors de laquelle la froide « civilité » reste stérile et inopérante. Le « don de plaire » ne peut engendrer en société l'« union » bienheureuse et les « succès » qu'elle entraîne que s'il sait obtenir « la plus douce des récompenses, le plaisir d'inspirer de l'amitié ». C'est en « approfondissant notre désir de plaire », et en donnant pour fin à cette « sage ambition » le bonheur que souhaite autrui, que notre bonheur nous sera donné en échange et en surabondance. Cela s'appelle la grâce. C'est un secret de volupté, volupté amoureuse, volupté dévote, volupté sociale. La raison dans cette grande affaire de la vie n'est que le miroir réfléchissant une économie du désir. L'« art de plaire » de Moncrif est en résonance parfaite avec l'art des grands peintres « rocaille ». Ils supposent ensemble une science intuitive et consommée du désir d'autrui et des moyens de le prévenir et combler sans le rassasier. La conversation selon Moncrif, grand apologiste des chats, s'étend à toute la vie de relation, elle est un « gai savoir » félin procédant de Vénus, d'Éros et des Grâces.

Quand la Révolution aura enfermé dans ses prisons les compagnies parisiennes de conversation et condamné à l'échafaud quelques-uns de ses plus brillants instrumentistes, les survivants oublièrent rivalités et différences de ton d'une compagnie à l'autre pour ne se remémorer qu'un délicieux concert *allegro vivace* : les *Mémoires* de M^{me} Vigée-Lebrun, ceux de l'abbé Morellet, tout un poème de

l'abbé Delille intitulé *La Conversation*, en attendant les *Mémoires* de Norvins et de Talleyrand, reprennent à l'imparfait du *nevermore* ce que les traités de conversation contemporains avaient tenté de décrire plus que d'enseigner. La mémoire des survivants a retenu une harmonie d'ensemble, et elle se chantonne des bribes mélodiques associées à des heures qui avaient été piquantes ou exquises. Dans ses écrits postérieurs à 1793, M^{me} de Staël ne tarit pas, en termes généraux, sur ce qu'avait été à Paris sous Louis XVI le plaisir des rencontres, des liaisons, des entretiens, forge féconde pour l'activité de l'esprit. Pour elle, converser et improviser oralement en compagnie sera toujours, à ses essais et à ses romans, ce qu'est au tableau exposé au Salon par les peintres du XVIII^e siècle le dessin jeté avec feu sur le papier. Enfant prodige, Germaine Necker avait été exhibée dans le salon bas-bleu de sa mère Suzanne Curchod. Mariée, elle poussa le parisianisme, avec une logique toute genevoise, jusqu'à confondre volupté et conversation en prenant tour à tour pour amants deux champions d'esprit et bourreaux des cœurs, l'abbé de Talleyrand et le comte de Narbonne. Elle ne se résignera jamais à ses exils forcés de Paris. Soit qu'elle ait regagné la capitale sous le Directoire, au début du Consulat ou au début de la Restauration, soit qu'elle ait reconstitué en exil à Juniper Hall, près de Londres, ou dans le manoir familial de Coppet, près de Genève, ou pendant ses pérégrinations européennes, à Weimar et à Saint-Petersbourg, une compagnie cosmopolite de rechange, son ambition fut toute sa vie de renouer partout où elle se trouvait le fil du commerce parisien des esprits que la Terreur avait rompu et que l'Empereur avait de nouveau coupé.

Son ami Chateaubriand a lui aussi éprouvé, sinon approuvé, en 1787-1791, l'ivresse des « conversations » parisiennes et fréquenté Chamfort. Sa religion est faite dans ses *Mémoires* : il déteste les virtuoses de l'« esprit » qui ont sévi sous le « honteux règne de Louis XV », mais il est d'autant plus épris de commerce charmant, facile et rapide des intelligences, cette absence de toute morgue et de tout préjugé, cette inattention à la fortune et aux noms, ce nivellement naturel de tous les rangs, cette égalité des esprits qui rend la société française incomparable et qui rachète nos défauts » : il avait retrouvé ce « naturel » classique sous le Consulat, chez Pauline de Beaumont, qui avait été comme M^{me} de Staël l'âme d'une « compagnie » brillante sous Louis XVI et qui, assistée de son ami Joseph Joubert, l'était redevenue sur un mode quasi clandestin et endeuillé dans le cercle d'amis qui, la Terreur passée, se donnaient rendez-vous chez elle, rue Neuve-du-Luxembourg.

Ce que les traités contemporains ou ces évocations nostalgiques ne disent pas, ce sont les fondations anciennes et profondes, françaises et italiennes, de la forme parisienne de la « conversation », mûrie au cours du XVII^e siècle et épanouie au XVIII^e siècle. L'une des explications de l'ascendant que cet usage civilisé du loisir a exercé sur l'Europe des cours d'Ancien Régime, c'est que celle-ci reconnaissait dans cette forme de sociabilité vive et exquise la rose d'automne obtenue au bout de plusieurs siècles d'expérience aristocratique du dialogue gracieux et galant. Une autre explication à l'ascendant parisien tient à l'étonnement qu'a suscité

partout le spectacle d'une aussi nombreuse classe de loisir, augmentée d'innombrables émules et inséparable de ses fournisseurs encore plus nombreux, improbables professionnels du chasse-ennui, poussant si loin et avec tant de talent de la fête, avec tous les raffinements des sens, de l'esprit et du goût, que son charme semblait avoir provisoirement conjuré les malédictions bibliques et les lois de la gravité qui régissent la « vallée de larmes ». De ce charme qui rend délicieuse la conversation des « bonnes compagnies », l'art calomnié de François Boucher réfléchit à jamais, dans ses tableaux mythologiques, ses bergeries de théâtre et ses nudités étonnées, le mélange improbable d'élégance et de volupté²⁸.

Paris, Athènes ou Rome des Modernes ?

Richelieu avait appelé Paris à devenir « la Rome des Modernes », surpassant la Rome classique et faisant oublier la Rome pontificale et baroque. Rappelant l'antique doctrine selon laquelle la cause finale des États est le bonheur du peuple, un tableau de Jacques Stella destiné au château de Richelieu représente Louis XIII en compagnie de son cardinal-ministre en Titus, « délices du genre humain », apportant la prospérité à ses sujets et les invitant à cultiver en cadence les arts de la paix. Le français de l'Académie s'est tenu d'emblée pour un néo-latin supérieur à sa langue mère et, à plus forte raison, à l'italien, présomptueux rival. Sous Louis XIV, la cause est entendue : le français langue royale est en paix comme en guerre le meilleur lien du royaume. Même les théologiens irréconciliables, jansénistes et jésuites, rivalisent à qui célébrera et écrira le mieux la langue française. Dans *La Logique ou l'Art de penser*, le janséniste Arnauld laisse entendre que la syntaxe du français est la plus propice et transparente aux démarches naturelles de la raison. Dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), le jésuite Bouhours venge l'honneur français blessé par Pétrarque et Castiglione en accablant de piques dédaigneuses le goût enflé et le mol idiome des Italiens.

Moins épris de grandeur que de grâce, le Paris de Louis XV et de Louis XVI s'est voulu lui-même l'Athènes des Modernes. Publié en 1788, le *Voyage du jeune Anacharsis*, de l'abbé Barthélemy, résume le « goût à la grecque » et le mythe athénien qui n'ont jamais été plus vivants à Paris qu'à la veille de la Révolution.

Ce n'est pas la première fois que la publication d'un grand livre civilisateur coïncide avec l'effondrement de la civilisation qu'il souhaite perpétuer. L'incunable de tous les traités de « conversation civile », le *De sermone* de Giovanni Pontano, publié posthume en 1509, avait été écrit en 1499, comme un acte de consolation et d'espérance contre toute espérance, dans les années où l'Italie est envahie par les « chevaliers » de Charles VIII et où, après la Florence des Médicis et de Marsile Ficin, Naples, la cour des princes d'Aragon, l'Académie de cour qui avait pris le nom de Pontano sont à leur tour saccagées. Le *Cortigiano* de Baldassare Castiglione, écrit en 1515, ne fut publié qu'en 1528, peu de temps après le sac de la Rome de Léon X et de Clément VII Médicis par les lansquenets luthériens du connétable de Bourbon, passé au service de Charles Quint.

Castiglione, ambassadeur de Clément VII auprès de l'Empereur, mourra l'année suivante à Tolède, assombri par ce désastre d'une civilisation dont il s'était voulu un missionnaire. Les *Essais* de Montaigne ont été conçus par leur auteur comme un contrepoids à la barbarie des guerres civiles de France.

Comme Baldassare Castiglione, et à la différence de Pontano et de Montaigne, l'abbé Barthélemy ne se doutait pas, lorsqu'il écrivait le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, que l'effondrement de l'« Athènes des Modernes » suivrait de si près la publication du portrait qu'il en avait fait.

Membre de l'Académie des inscriptions, le jeune Marseillais Barthélemy, devenu grand helléniste et savant numismate, avait collaboré aux travaux d'antiquaire du comte de Caylus, l'un des plus ardents promoteurs du style néo-grec dans les arts et le décor parisiens. Familier du couple Choiseul, il avait suivi le duc et la duchesse dans leur exil de Chantelou, où leur amie M^{me} Du Deffand leur rendit visite. Le docte abbé était introduit sous de pareils auspices dans les compagnies les plus élégantes de l'Ancien Régime.

Rousseau avait fait décrire par Saint-Preux, vite détrompé de ses premières impressions éblouies par les rabrouements épistolaires de sa chère Julie restée à Clarens, la « méchanceté » cachée sous les grâces des « bonnes compagnies » de la capitale française. L'abbé Barthélemy répond indirectement au citoyen de Genève. À son jeune « barbare » scythe Anacharsis, découvrant l'Athènes du IV^e siècle, il prête son propre regard de docte roturier et provincial enchanté par le Paris des Académies et celui des Choiseul, de la marquise Du Deffand chez qui il a eu l'honneur d'être reçu. Anacharsis est lui aussi admis à voir et écouter Platon, dans les jardins d'Académus, enseignant par le dialogue de jeunes disciples qui ont nom Aristote et Démosthène.

Dans Athènes même, il est frappé par le contraste entre « le peuple, plus bruyant qu'ailleurs », et les mœurs raffinées de « la première classe des citoyens ». C'est un lieu commun des traités de conversation : cet art enseigné aux nobles d'épée et aux gens de lettres européens depuis quatre siècles commence par leur recommander de ne pas ressembler au peuple grossier. Le cercle de la conversation n'est pas clos, mais il n'est ouvert qu'aux initiés ou aux initiables d'un art qui, devenu seconde nature, transfigure, embellit et pare de grâces la nature nue. Cette exclusion explicite du « peuple » et de sa vigueur barbare hors du cercle élégant où banquettent les heureux élus ne met-elle pas en péril la civilisation « néo-grecque » réapparue dans l'Athènes parisienne, héritière tardive de la Renaissance ? L'abbé Barthélemy, pas plus qu'aucun de ses amis, n'est effleuré par cette question, posée dès 1755 par le *Discours sur les origines de l'inégalité*²⁹ de Rousseau.

Se détournant du « bruit » de mauvais augure qui monte des rues d'Athènes et de Paris, le docte abbé prête à son jeune Scythe une analyse des mœurs de la « première classe des citoyens d'Athènes » en surimpression de celles dont il avait lui-même fait l'expérience dans la fréquentation de la noblesse, de la grande robe, des Académies et des gens de lettres parisiens, sous Louis XV et Louis XVI. République d'égaux, mais d'égaux par les grâces, à l'abri de la monarchie. Il écrit

sous le masque de son héros :

Dans la première classe des citoyens règnent cette bienséance qui fait croire qu'un homme s'estime lui-même et lui fait croire qu'il estime les autres. La bonne compagnie exige de la décence dans les expressions et dans l'extérieur ; elle sait proportionner aux temps et aux personnes les égards par lesquels on se prévient mutuellement, et regarde une démarche affectée ou précipitée comme un signe de vanité ou de légèreté ; un ton brusque et sentencieux, trop élevé, comme une preuve de mauvaise éducation ou de rusticité. Elle condamne aussi les caprices de l'humeur, l'empressement affecté, l'accueil dédaigneux et le goût de la singularité. Elle exige une certaine facilité de mœurs, également éloignée de cette complaisance qui approuve tout, et de cette austérité chagrine qui n'approuve rien³⁰.

Dans ce condensé de l'*Art de la conversation* de l'abbé Trublet projeté sur l'antique Athènes, il était inévitable qu'Anacharsis-Barthélemy tentât de définir ce « sel attique » qui, aux yeux de l'Europe et à leurs propres yeux, était alors la saveur de la parole commune aux anciens Athéniens et aux Parisiens de « bonne » et « très bonne compagnie » :

Mais ce qui caractérise le plus cette bienséance dans la conversation est une plaisanterie fine et légère qui réunit la décence à la liberté, qu'il faut savoir pardonner aux autres et se faire pardonner à soi-même, que peu de gens même savent entendre. Elle consiste... Non, je ne le dirai pas. Ceux qui la connaissent me comprennent assez, et les autres ne me comprendraient pas. On la nomme à présent adresse et dextérité, parce que l'esprit n'y doit briller qu'en faveur des autres, et qu'en lançant des traits, il doit plaire et ne pas offenser ; on la confond souvent avec la satire, les facéties ou la bouffonnerie ; car chaque société a son ton particulier. Celui de la bonne compagnie s'est formé presque de notre temps. Il suffit pour s'en convaincre de comparer l'ancien théâtre et le nouveau. Il n'y a guère plus d'un demi-siècle que la comédie était pleine d'injures grossières et d'obscénités révoltantes, qu'on ne souffrirait plus aujourd'hui dans la bouche des acteurs³¹.

Dans le jardin d'Académos que visite le jeune Anacharsis, Platon préside à cet exercice entre jeunes philosophes esprits forts que Montaigne avait appelé la « conférence ». Mais dans les « compagnies » de la « première classe » athénienne et parisienne qu'observe le jeune étranger, les bienséances et le sel de la « conversation » sont devenus depuis la fin du règne de Périclès-Louis XIV la clef esthétique de l'art de vivre civilement et celle des nombreux arts qui concourent à l'embellir. Tout s'est passé comme si, en France, la politesse des manières et l'« esprit de joie » dans le discours que recommandaient aux courtisans italiens du ^{xv}^e et du ^{xvii}^e siècle les traités de Pontano et de Castiglione avaient peu à peu, au cours d'une translation et d'une maturation lente, pris enfin racine, à grande échelle, dans le terrain propice et fertile de l'aristocratie française d'épée et de robe : non pas tant à la cour que dans la vie privée des hôtels parisiens et des châteaux aux champs, à distance, mais à l'ombre du pouvoir royal. L'abbé Barthélemy décrit un phénomène social, un état de mœurs commun à un « grand monde » dont participent les gens de lettres et les artistes. La notion de « bienséances » à laquelle il recourt pour qualifier les règles du jeu de la conversation aristocratique, la difficulté qu'il rencontre à définir le ton d'ironie et de plaisanterie non blessante qui fait la saveur de cette conversation montrent l'essence rhétorique de cette forme littéraire orale et heureuse, distincte de la

gravité des « conférences » du jardin d'Académos.

Cependant, l'abbé Barthélemy voit une parenté entre le domaine de la conversation du grand monde et celui, tout philosophique, de la « conférence » réglée par Platon, réapparue dans les académies parisiennes : tout sépare ces deux formes différentes de société et de dialogue du « bruit » informe de la foule. Ce qui rapproche la « conférence » philosophique et la « conversation » du grand monde et de ses gens de lettres, c'est aussi le sens de la *scholè*, de l'*otium*, du loisir qui libèrent le philosophe académicien pour l'exercice de la « raison » et l'homme du monde, l'équivalent moderne du *kalosk'agatos* athénien, pour l'exercice de l'« esprit ».

Un an plus tard, en 1789, parut la seconde partie, posthume, des *Confessions* de Rousseau³². Le « citoyen de Genève » y fait son autoportrait en Philoctète blessé, persécuté et ostracisé par un siècle injuste et méchant. La tragédie de l'homme donne soudain une dimension nouvelle à la pensée du philosophe, à qui les premiers signes de la faillite de la monarchie confèrent une actualité et une autorité saisissantes, effaçant celle des Encyclopédistes. La critique d'une société exposée aux révolutions par l'inégalité, son soubassement injuste et contre-nature, l'antithèse entre le bourgeois moderne efféminé par une culture aristocratique corruptrice et le citoyen à l'antique, dont la vertu héroïque est prête au martyr pour une patrie où il se sait libre, les thèmes essentiels de Rousseau, deviennent des passions populaires, des paroles de chansons menaçantes. La Rome républicaine de la prosopopée de Fabricius se soulève contre la Rome d'Auguste et d'Horace et contre l'Athènes tardive du jeune Anacharsis. Les artistes sont électrisés par la parenté qu'ils entrevoient entre la pensée politique de Rousseau et l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* de Winckelmann, inspirée par le pathos de la péroration du *Traité du sublime* : la mâle beauté et la virile vertu ont dégénéré parce que la liberté qui les nourrissait s'est éteinte dans les modernes tyrannies. Elles se sont laissées efféminer, asservir, avilir. Les Jacobins ont chauffé à blanc et fondu ces idées passionnées. Après la chute de la Bastille, après l'évacuation de Versailles, ils ont soumis au couperet de la Terreur l'Athènes parisienne à laquelle l'abbé Barthélemy avait tendu son dernier miroir. La révolution de la citoyenneté « à la romaine » devait procéder à la liquidation de la révolution « à la grecque » de la civilité et de l'urbanité.

1. Voir, sur cette querelle, dans mon *Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* : « Crépuscule de la magistrature oratoire du Palais : les premières *Lettres* de Balzac », 2^e éd., Genève, Droz, 2002, pp. 543-544.

2. Voir Roger ZUBER, *Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac. Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, n^{lle} éd. avec préface de l'auteur, « Prose et traduction », et postface d'Emmanuel Bury, Paris, Albin Michel, 1995.

3. Voir sur ce modèle néo-latin mon *Âge de l'éloquence*, *op. cit.*, « Rome et la querelle du cicéronianisme », dans l'édition citée à la note 1, pp. 35-110, et « L'atticisme cicéronien du P. Denis Petau et du P. François Vavas seur », pp. 392-418.

4. Voir mon étude « Vers le triomphe de la prose : les manifestes de Vigenère », in *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1994, pp. 23-58.

5. Philippe DESPORTES (1546-1606), « Icare », *Les Amours d'Hippolyte*. C'est le premier quatrain d'un sonnet.

6. Voir mon étude « Les *Essais* de Montaigne : l'éloquence du for intérieur », in *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., pp. 125-161.

7. Voir mon étude « La prose de l'État : Charles Paschal, théoricien du style royal. Rhétorique et politique à la cour de France sous Henri III et Henri IV », in *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., pp. 59-124.

8. Voir ma préface à *L'Art de conférer* dans PASCAL, *L'Art de persuader* précédé de *L'Art de conférer* de MONTAIGNE, Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2001, pp. 7-48, reproduite ici même, pp. 293-326.

9. Jean-Louis GUEZ DE BALZAC, *Œuvres diverses (1644)*, édition établie et commentée par Roger Zuber, Paris, Honoré Champion, 1995, « Discours I : Le Romain », pp. [53]-68, et « Discours II. Suite d'un entretien de vive voix ou de la conversation des Romains », pp. 69-96, adressés à M^{me} de Rambouillet, pp. 1-42. Il faut noter que Balzac rattache l'ascendance romaine de M^{me} de Rambouillet à l'Antiquité de Cicéron et non à la Rome de la Renaissance, selon l'habitude française d'esquiver ou de sous-estimer les médiations italiennes et de greffer directement la civilisation française en plein essor sur la souche mère antique. Le mythe d'une *translatio studii* déplaçant le centre vivant de la civilisation de la Méditerranée à la France, l'Italie n'étant, depuis la fin de l'Empire romain, qu'un musée ou un tombeau, couvre toute cette tenace occultation française de la Renaissance et de la tridentinité, avant de couvrir les prétentions des Modernes à effacer toute dette envers l'Antiquité elle-même.

10. Voir ma conférence sur « Rome dans la mémoire de l'Europe » publiée dans *Lettere italiane*, n° 3/1996, pp. 345-359.

11. Voltaire, *Ériphyle*, jouée le 7 mars 1732, acte II, scène 1^{re}, rôle d'Alcméon, et de nouveau dans *Le Fanatisme ou Mahomet*, représenté en avril 1741, acte I^{er} scène IV, rôle d'Omar.

12. Voir mon article « Aux origines érudites du grand goût classique : l'*optimus stylus gallicus* selon Pierre Dupuy », in *L'Intelligence du passé, les faits, l'écriture et le sens, Mélanges offerts à Jean Lafond* [...], université de Tours, 1988, pp. 185-195.

13. Voir mon étude « La diplomatie au service de la méthode : rhétorique et philosophie dans le *Discours de la méthode* », in *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., pp. 377-401.

14. Voir mon article sur Descartes cité à la note 2, p. 344.

15. *Lettres de l'illustrissime cardinal d'Ossat au roy Henry le Grand et à M. de Villeroy depuis l'année MDXCIV jusques à l'année MDCIII*, Paris, 1624 (3 tirages) (date de la publication des premières *Lettres* de Balzac) ; 1627 (4 tirages) ; édition par Amelot de la Houssaye, Paris, 2 vol., 1698 ; Amsterdam, 5 vol., 1708, 1714 et 1732. – Jacques DAVY DU PERRON (1556-1621), *Les Ambassades et négociations de l'illustrissime [...] cardinal Du Perron [...] avec les plus belles-lettres [...] qu'il a écrites [...] et celles qui luy ont esté adressées [...]*, Paris, A. Estienne, 1623, 1629, 1633. Même remarque : l'édition *princeps* ne précède que de quelques mois celle des *Lettres* d'Ossat et de Balzac.

16. VARRON, *Satires ménippées*, 333-334, « *Nescis qui uesper serus uebat* » [Tu ne sais pas ce qu'apporte le soir] – Il dit que le nombre des convives doit commencer avec celui des grâces et aller jusqu'à celui des Muses [c'est-à-dire partir de trois et s'arrêter à neuf] en sorte que, quand les convives sont le moins nombreux, ils ne soient pas moins de trois et, quand ils sont le plus nombreux, pas plus de neuf » (Jean-Pierre CÈBE, *Varron, Satires ménippées*, éd., trad. et commentaire, Rome, École française de Rome, « Collection de l'École française de Rome » 9, pp. 1429-1430). A la page 1439, l'éditeur cite en outre le dicton latin « *septem convivium, novem uero conuicium* » (à sept, banquet, mais à neuf, tapage) ; KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1^{re} partie, 88, III, « Du suprême bien moral et physique ».

17. Voir la magnifique édition critique et commentée de ce dialogue procurée par Amadeo Quondam, Ferrare, Franco Cosimo Panini, 1993, 2 vol.

18. Maurice MAGENDIE, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France, au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, Alcan, 1926, 2 vol.

19. Cette analyse doit beaucoup à l'introduction d'Amadeo QUONDAM à *L'Arte della*

- conversazione nelle corti del Rinascimento*, recueil édité par Floriana CALETTI, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003.
20. Malesherbes fut reçu à l'Académie le 16 février 1775.
21. TOCQUEVILLE, *L'Ancien Régime et la Révolution*, III, 1.
22. Depuis que le texte original de cette étude a paru, Benedetta CRAVERI a publié d'abord en italien, chez Adelphi, puis en traduction française chez Gallimard (2002), sous le titre *L'Art de la conversation*, l'ouvrage de synthèse dont je déplorais le manque (rééd. « Tel », 2005). Voir aussi l'anthologie de Jacqueline HELLEGOUARC'H, *L'Art de la conversation*, Paris, Garnier, 2000.
23. Voir mon essai sur la conversation dans *Les Lieux de mémoire* (sous la dir. de Pierre NORA), t. III, *Les France*, vol. 2, *Traditions*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 678-743.
24. Voir le panorama dressé par Jacqueline HELLEGOUARC'H dans *L'Esprit de société*, Paris, Garnier, 1999.
25. J. HELLEGOUARC'H, *L'Art de la conversation*, *op. cit.*, p. 247.
26. J. HELLEGOUARC'H, *L'Art de la conversation*, *op. cit.*, p. 249.
27. J. HELLEGOUARC'H, *L'Art de la conversation*, *op. cit.*, p. 262.
28. Voir Jo HEDLEY, *François Boucher, Seductive Visions*, Londres, The Wallace Collection, 2004.
29. Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1755.
30. Abbé BARTHÉLEMY, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire*, chap. xx, pp. 325-326, dans le tome I de l'édition Hachette, Paris, 1860.
31. *Ibid.*
32. Cette seconde partie parut fin 1789 chez Barde et Manget aux tomes XXXI et XXXII de la *Collection des Œuvres* commencée en 1780-1782.

COMÉDIENS ET ACTEURS

L'ART DU THÉÂTRE À PARIS
DE BOSSUET À CHATEAUBRIAND

La condition des comédiens était infâme chez les Romains et honorable chez les Grecs. Qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme les Romains, on vit avec eux comme les Grecs.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*.

L'énigme de la destinée humaine n'est de rien pour la plupart des hommes ; le poète l'a toujours présente à l'imagination. L'idée de la mort, qui décourage les esprits vulgaires, rend le génie plus audacieux et le mélange des beautés de la nature et des terreurs de la destruction excite je ne sais quel délire de bonheur et d'effroi, sans lequel l'on ne peut comprendre ni décrire le spectacle de ce monde.

GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, II, 10.

La querelle française de la moralité du théâtre

L'essor des représentations dramatiques d'Académie, de Collège et de Cour au XVI^e et au XVII^e siècle s'est accompagné dans l'Europe catholique d'une virulente « querelle de la moralité du théâtre ». Les réquisitoires du clergé romain rigoriste (pour une fois à l'unisson avec le puritanisme des hérétiques) s'adressaient à l'essence même du théâtre, école satanique de mensonge, de corruption morale et d'impiété. Les dramaturges catholiques leur répondaient par des plaidoiries en faveur de leur art « réformé », école des mœurs civiles, et les comédiens lettrés des compagnies italiennes protégées par des princes laïcs faisaient de leur côté l'apologie de l'utilité morale et sociale de leur profession, excommuniée à tort de la communauté chrétienne par le droit canon¹. Cette querelle ménageait du

moins, en terre catholique, une large marge d'exercice pour le théâtre profane, et cela d'autant mieux que le clergé romain, même le plus déchaîné contre le théâtre profane et ses histrions dépravés, était lui-même le plus ardent à mettre en œuvre dans ses collèges un théâtre édifiant, et dans ses églises une liturgie théâtralisée et une éloquence sacrée dramatisée. Rome et les États pontificaux donnèrent l'exemple à l'*orbis catholicus* d'une société chrétienne soudée par ses spectacles dévots et par les arts de la représentation muette : peinture, sculpture, architecture, qui concouraient à l'art de la parole et du geste persuasifs. L'Église tridentine – dont la Compagnie de Jésus était le fer de lance politique – tendit à devenir tout entière un théâtre dévotionnel dont le clergé était le dramaturge et le metteur en scène, et les fidèles à la fois spectateurs et acteurs.

En dernière analyse, procureurs ou avocats de cette « querelle de la moralité du théâtre », clercs et laïcs étaient pénétrés, dans toute l'Europe catholique, et cela depuis la Renaissance, d'une commune confiance dans la rhétorique pour faire croire et faire partager la croyance commune. Il était unanimement entendu que rien n'était plus efficace pour agir sur les mœurs et convertir les âmes que la représentation figurée des actions et des passions humaines par l'orateur acteur, profane ou sacré, illusionniste de la scène ou interprète en chaire de la divine vérité. Tout le débat portait sur l'intention, soit sainte soit démoniaque, soit trompeuse et corruptrice, soit édifiante moralement et religieusement, qui inspirait cette puissance, bien connue déjà des Anciens, d'agir sur l'imagination et les passions humaines en leur tendant un miroir propre à corriger leur optique sur elle-même. De surcroît, la vision catholique du « monde » profane et pécheur, de ses faux-fuyants et de son essentielle vanité donnait un sens religieux à l'antique maxime stoïcienne *mundus est theatrum*, rendant irrésistible la « fascination » générale, dans l'Europe post-tridentine, pour l'art éphémère des peintres, des décorateurs, des musiciens et des orateurs acteurs, interprètes sur la scène profane du théâtre tragique et comique, ou organes de Dieu au pied de l'autel des églises-théâtres, représentant les uns et les autres la vie humaine travaillée par sa propre fugacité et égarée par ses propres illusions. Cette représentation tendait-elle à faire rompre ses spectateurs avec la vanité de la vie, ou bien visait-elle à rendre cette vanité supportable, voire délectable ? C'était selon.

Apaisée en Italie dès le milieu du XVII^e siècle, la « querelle de la moralité du théâtre » avait été encore une fois ravivée en France, en 1691, par Bossuet tonnante contre la tolérance et la modération du clergé ultramontain qu'avait tenté d'importer en terre gallicane un théatin italien le P. Caffaro². La position rigoriste de l'évêque de Meaux, alors au sommet de son autorité à Versailles et dans l'Église de France, ravivait toute la virulence du préjugé gallican et italophobe contre les arts et les spectacles profanes : elle portait à la fois contre la « modération » de la papauté envers les comédiens, contre le « laxisme » des Jésuites faisant un usage immodéré de la théâtralité à fin dévotionnelle et contre la *commedia dell'arte* profane des Italiens qui avait fait applaudir en plein Paris l'obscénité et l'irrespect d'histrions ressuscités du paganisme. Or, par un retour de

fortune assez prodigieux, sans même attendre la mort de Bossuet et celle du Grand Roi, ce même Paris dont l'évêque de Meaux aurait voulu faire ce que Charles Borromée avait fait de Milan à la fin du XVI^e siècle, une « cité de Dieu » sans théâtre, une forteresse de la résistance chrétienne à la fascination perverse des planches, est devenu avec une rapidité de feu grégeois la capitale du théâtre profane de l'Europe catholique, rivalisant sur ce terrain avec Venise.

Richelieu et le jeune Louis XIV avaient pris soin de tenir ferme le thyrses de Dionysos, faisant de la cour de France, au palais Cardinal ou à Saint-Germain, le premier spectateur et juge en dernier ressort du théâtre français. En chassant le théâtre des divertissements de sa cour, en laissant Bossuet tonner contre les dramaturges et leurs interprètes qu'il avait lui-même naguère applaudis, le vieux roi avait abandonné le thyrses à la Ville. Celle-ci s'en était emparée avec emportement. Des trois théâtres autorisés à Paris, l'Opéra royal, les Comédiens français ou Comédiens du roi, les Comédiens italiens, la troupe la plus incontrôlable était sans conteste celle de la *commedia dell'arte*. Les foudres de Bossuet ne contribuèrent pas peu à la faire chasser en 1697 de son hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, où elle s'était installée depuis 1680. Mais elle ne ferma ses portes et ne se dispersa que pour mieux être multipliée et imitée, avec le soutien enthousiaste du public parisien de toutes conditions, dans les nombreux théâtres éphémères dressés à l'intérieur du périmètre de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent, l'un rive gauche, l'autre rive droite de la Seine. Tel Dionysos s'emparant des esprits de Thèbes en dépit du roi Penthée, dans les *Bacchantes* d'Euripide, l'appétit de théâtre et de ses joies déborda les frontières et le calendrier des foires, entrant dans les mœurs et les loisirs privés de la société parisienne, aristocratique et bourgeoise. Dès avant la conclusion du traité d'Utrecht en 1713, qui met fin à une guerre de douze ans, il n'est plus guère de « compagnie » ou d'« assemblée » parisienne qui ne se forme elle-même en troupe de théâtre permanente, ne recrute dans ses rangs un dramaturge improvisé et ne se donne à sa guise des représentations dans la maison citadine ou la retraite campagnarde de l'un d'entre eux.

Le clergé rigoriste parisien cherchera en vain à se venger publiquement de ce plébiscite en faveur des démons du théâtre, et cela sur les comédiens les plus en vue, les Comédiens du roi, en leur refusant, à l'heure de leur mort, les derniers sacrements et l'enterrement en terre chrétienne. Au XVIII^e siècle, le scandale a changé de camp, et une protestation largement partagée accueillera chaque fois ces sursauts odieux de « bossuétisme ». Quand la dépouille d'Adrienne Lecouvreur, morte entre les bras du maréchal de Saxe et de Voltaire le 20 mars 1730, et victime posthume de l'intransigeance du curé de Saint-Sulpice, fut sommairement enfouie dans un terrain vague, Voltaire, dont elle avait été souvent l'éclatante interprète, traduisit l'indignation générale par un poème que tout le monde sut aussitôt par cœur³ :

*Que vois-je ? Quel objet ! Quoi ! Ces lèvres charmantes,
Quoi ! Ces yeux d'où partaient ces flammes éloquentes,*

*Éprouvent du trépas les livides horreurs !
 Muses, Grâces, Amours dont elle fut l'image,
 O mes dieux et les siens, secourez votre ouvrage !
 Que vois-je ? C'en est fait, je t'embrasse et tu meurs !
 Tu meurs ; on sait déjà cette affreuse nouvelle ;
 Tous les cœurs sont émus de ma douleur mortelle.
 J'entends de tous les côtés les beaux-arts éperdus
 S'écrier en pleurant : « Melpomène n'est plus ! »
 Que direz-vous, race future
 Lorsque vous apprendrez la flétrissante injure
 Qu'à ces arts désolés font des hommes cruels ?
 Ils privent de la sépulture
 Celle qui dans la Grèce aurait eu des autels.
 Quand elle était au monde, ils soupiraient pour elle ;
 Je les ai vus soumis, autour d'elle empressés :
 Sitôt qu'elle n'est plus, elle est donc criminelle !
 Elle a charmé le monde et vous l'en punissez !
 Non, ces bords désormais ne seront plus profanes ;
 Ils contiennent ta cendre ; et ce triste tombeau,
 Honoré par nos chants, consacré par tes mânes
 Est pour nous un temple nouveau !
 Voilà mon Saint-Denis ; oui, c'est là que j'adore
 Tes talents, ton esprit, tes grâces, tes appas.
 Je les aimai vivants, je les encense encore
 Malgré l'erreur et les ingrats
 Que seul de ce tombeau l'opprobre déshonore.
 Ah ! verrais-je toujours ma faible nation
 Incertaine en ses vœux, flétrir ce qu'elle admire ;
 Nos mœurs avec nos lois toujours se contredire
 Et la France volage dormir dessous l'empire
 De la superstition ?*

Trente ans plus tard, en 1761, l'auteur d'*Alzire* et de *Mahomet* dut se liguier avec une autre de ses célèbres interprètes, M^{lle} Clairon, et appuyer la protestation de l'actrice contre le châtement infligé par l'archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, au curé de Saint-Jean-de-Latran, coupable aux yeux du prélat rigoriste d'avoir célébré, en présence de toute la troupe de la Comédie-Française, une messe pour le repos de l'âme de Crébillon le père, vétéran du répertoire tragique du Théâtre-Français⁴. Abolie en Italie par l'autorité des papes, l'excommunication canonique frappant les comédiens professionnels, « instruments du Diable », toujours en vigueur en France, n'était plus mise à exécution qu'à contre-courant du sentiment général du public parisien.

Si l'Europe catholique du XVIII^e siècle avait été « fascinée » par une *commedia dell'arte* dont la querelle ecclésiastique l'accusant d'« immoralité » fit un

délectable fruit défendu, le « monde » parisien du XVIII^e siècle français, rebelle aux interdits rigoristes, adopta l'art de Dionysos et de Momus, non seulement pour l'ironique et délectable miroir qu'il lui tendait, mais comme un principe moteur de sa propre vie sociale et morale, l'adjuvant indispensable de sa « conversation civile ». Le Régent, appelant à Paris en 1716 une nouvelle troupe de comédiens italiens dirigée par Luigi Riccoboni, que lui avait recommandée le duc de Parme et rouvrant pour elle le Théâtre-Italien fermé depuis 1697, fit le geste de réparation souhaité et attendu à Paris depuis 1697. Le duc d'Orléans reconnaissait ainsi qu'en matière de théâtre le dernier mot revenait désormais à la Ville et non à la cour. Le Régent gouvernait la France depuis Paris, et non plus depuis Versailles. En accordant sa protection officielle à la troupe italienne de Riccoboni, il la mettait sur le même pied que les Comédiens du roi du Théâtre-Français. L'ère nouvelle pour le théâtre avait commencé spontanément à Paris bien avant 1716, en contrepoint de la grande politique militaire de Louis XIV, des sacrifices démesurés qu'elle exigeait des Français et des excommunications fulminées par Bossuet et par la cour contre l'une des seules occasions de rire, ou de pleurer avec joie, qui restaient au public.

Le déclenchement en 1701 de la « première guerre mondiale », la plus longue de toutes, le conflit de la Succession d'Espagne, eut pour conséquence la désertion progressive du public parisien de l'« Histoire universelle » providentielle qu'avait célébrée Bossuet en 1681 et dont le Grand Roi devenu dévot, depuis son quartier général de Versailles épuré de théâtre et d'opéra, prétendait poursuivre l'héroïque épopée. Ce mouvement centrifuge de l'aristocratie et de la bourgeoisie de la Ville vers les plaisirs profanes et les loisirs immédiats de la paix, s'accompagna d'une immersion sans réserve dans l'« illusion comique » à l'italienne, précipité des autres arts, poésie, peinture, musique, architecture, art des jardins, autrement dit, et à dose concentrée, ce « poison public » que Bossuet avait dénoncé en 1691 dans ses *Maximes et Réflexions sur la comédie*. Cette encyclique du pape gallican n'avait épargné ses foudres ni à Corneille, ni à Racine, ni à plus forte raison à Molière, à la fois dramaturge et histrion, disciple du diable italien Scaramouche.

À la géopolitique divine de Versailles et aux imprécations bibliques de Bossuet (« Malheur à vous qui riez, car vous pleurez »), Paris avait répondu par l'invention improvisée, par touches successives et par essais simultanés, à la fois dans les rangs de l'aristocratie et de la bourgeoisie, d'un art du loisir profane qui va devenir au cours du XVIII^e siècle l'objet d'envie, d'admiration et d'imitation de toute l'Europe. Cet art de faire pétiller l'instant dans la conversation avait besoin de miroirs pour jouir de soi, et nul miroir ne pouvait mieux le combler que la scène de théâtre non officielle, telle que l'avaient fait flamber jusqu'en 1697 les Italiens bondissants, vifs, imaginatifs et drôles. Paris, ses théâtres de foire, ses théâtres d'amateurs et ses peintres de genre ne se lassèrent plus de remémorer, représenter et répéter avec des variations nouvelles cette fête interdite. Chassée par Louis XIV, mais réapparue et multipliée aussitôt ailleurs, la comédie italienne absente fut réappropriée par l'esprit parisien et devint l'une de ses principales

ressources libératrices. Le peintre Antoine Watteau, témoin et interprète, dès ses années d'apprentissage chez Gillot et Audran en 1703-1709, de cette sécession parisienne du côté du bonheur, en a été le poète le plus doué, inquiet et délicat⁵. Mais les diverses facettes capricieuses de l'usage privé voluptueux et réflexif du temps qui fuit, des sentiments qui changent, et des arts qui les représentent, prirent assez vite une forme presque aussi réglée que les « entrées » de ballets ou les intermèdes lyriques de comédies. Les panneaux du décor du grand salon du château de Voré, dans le Perche, peint pour Louis Fagon, vers 1726, peu d'années après la mort de Watteau par le peintre Jean-Baptiste Oudry, animateur, décorateur et acteur des fêtes qu'y donnait le maître de maison, récapitulent les « actes » d'une représentation « rocaïlle », auxquels tous les arts, même celui de leur vacance laissée à la conversation, sont appelés tour à tour à rendre le temps délicieux : « La Musique », « La Chasse », « La Pêche », « La Danse », « La Comédie burlesque », « La Collation », « Le Jeu », « La Promenade », « Le Repos »⁶. Peintre, comédiens et musiciens professionnels s'associent avec leurs hôtes amateurs et mécènes pour créer un monde second où même la chasse et la pêche, même la promenade en plein air, deviennent, avec la comédie burlesque, autant de moments d'une même pièce de théâtre, une suite de fictions que l'on joue, et où l'on ne se lasse pas de se voir jouant.

L'arrivée de la troupe de Luigi Riccoboni, Lelio *nell'arte*, en 1716, ne fit que cristalliser un goût irrésistible de la Ville qui avait eu le temps de mûrir depuis déjà deux décennies. Le chef de troupe, ses comédiens et comédiennes obtinrent d'emblée, pour s'accorder à l'humeur du public parisien, le concours enthousiaste de dramaturges et de décorateurs improvisés⁷. Les dramaturges professionnels, parmi lesquels se détachera vite un génie, Marivaux, ne tarderont pas à prendre leur relève auprès de cette nouvelle troupe composée d'artistes lettrés et doués, qui achevèrent, dans un contexte nouveau et infiniment favorable, l'assimilation parisienne, qui avait commencé avec Molière, de la comédie italienne. Le nouveau Théâtre-Italien n'est plus, comme son prédécesseur d'avant 1697, un appendice marginal, quoique très couru, de la vie dramatique de la capitale française, il est devenu de plein exercice, un partenaire majeur de la vie des arts et de la vie littéraire, et l'un de ses plus féconds excitants.

Soumis à une rude concurrence par les théâtres de foire depuis 1687, et désormais défiés aussi par les nouveaux comédiens italiens et leurs auteurs français attitrés, la troupe du Théâtre-Français continue de défendre le grand style de cour de la tragédie et de la comédie classiques, mais elle apprend à exceller aussi dans la fantaisie, le mélange des genres, la satire morale et sociale qui plaisent à Paris, et dont des dramaturges tels que Dufresny⁸, Dancourt⁹ et Regnard¹⁰ l'ont ravitaillée en abondance dès les dernières et sombres années du règne de Louis XIV. L'Opéra royal, imperturbablement fidèle aux longs et cérémonieux opéras de Lully, dont le genre va trouver un second souffle dans le génie de Rameau, doit lui aussi alterner les représentations de grand style avec des divertissements lyriques. De son côté, la mode durable et contagieuse du « théâtre de château », ou de « compagnies d'amateurs », engendre son propre répertoire,

destiné à rester manuscrit : ses dramaturges, improvisés dans ses propres rangs, puisent à la fois dans les canevas du Théâtre-Italien réinterprétés par des auteurs français et dans le nouveau répertoire du Théâtre-Français. Ce « théâtre en liberté » fait volontiers appel aux comédiens, chanteurs, musiciens, peintres, voire dramaturges de profession, qui s'associent à leurs collègues « dilettantes » pour effacer encore davantage la frontière entre la scène et le « monde » poli, entre artistes des planches et spectateurs de la bonne société passés eux aussi de l'autre côté de la rampe.

Bien que le Théâtre-Français reste le temple officiel de la tragédie classique, dont Voltaire enrichit abondamment le répertoire, il arrive que des « compagnies » mondaines, mais « badines », se coagulent autour de ses comédiennes, une M^{lle} Clairon, une M^{lle} Quinault, rivales piquantes des maîtresses de maison aristocratiques ou bourgeoises, une duchesse du Maine, une M^{me} de Tencin, une M^{me} Geoffrin. Les divertissements de ces « compagnies » ne se limitent pas au théâtre où jouent ensemble amateurs et professionnels : ils s'étendent à l'invention, souvent collective et anonyme, d'essais, de nouvelles ou de poésies. Mais c'est tout de même autour de M^{lle} Quinault comme autour de M^{me} de Tencin, « l'ouvrier » de théâtre qui se montre le plus favorable à l'éclosion d'une euphorie partagée et qui reflète le mieux le plaisir d'être du monde en se moquant du monde. En font autant d'innombrables sociétés d'amis et d'amies anonymes auxquelles Paris et sa banlieue, proche ou éloignée, doivent leur réputation de ruche du savoir-vivre. Il ne reste au clergé de paroisse, qui le dispute âprement aux comédiens et aux jansénistes mourants, que le tout dernier mot : l'administration de l'extrême-onction et les obsèques en terre chrétienne.

La querelle sur le comédien au XVIII^e siècle

À l'image du saint Genest de Rotrou, ou du Polyeucte de Corneille, l'un vil histrion, l'autre noble descendant d'une race royale, le comédien du temps de Louis XIII pouvait se targuer d'une telle puissance d'autopersuasion et d'influence sur le spectateur que, jouant le rôle d'un chrétien, il était à même de passer lui-même de la croyance jouée à la foi vécue, de la fiction scénique à la réalité du martyr, exerçant sur le public un aussi puissant effet de conversion que celui qu'opère en principe un saint et éloquent prédicateur. Traité à foison par le théâtre de collègue des Jésuites, et même sur les scènes profanes de l'Europe catholique, ce « paradoxe » du comédien ou du laïc devenu par l'action et la déclamation imitateur et propagateur du Christ, avait passé pour l'argument suprême que pouvaient mettre en avant les apologistes de la « moralité » du théâtre. Une aussi puissante efficacité sur le spectateur, due cette fois à la possession démoniaque et sa contagion, était attribuée par le clergé rigoriste à la parole et aux gestes obscènes de Priape histrion sur son tréteau. Il n'est plus question ni de cette magie noire ni de ces miracles dans la France polie du XVIII^e siècle. Anti-Genest, anti-Polyeucte, le *Tartufe* de Molière, autorisé par le jeune

Louis XIV, est passé par là. Nul n'attend plus ni du comédien ni du spectateur ce passage soudain de l'aveuglement profane au « Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée » de la cornélienne Pauline, devenue chrétienne par le seul effet spéculaire de l'exemple offert par son époux, « acteur de vérité ». Et M^{me} Pernelle reste seule à croire que le diable et son train mènent le bal de la société mondaine et de la scène comique, son plaisant miroir.

Bien au contraire : conformément au précepte de Boileau dans *L'Art poétique* (« De la foi des chrétiens les mystères terribles / D'ornements égayés ne sont pas susceptibles »), ce mélange italien, espagnol ou jésuite de sacré et de profane passe rétrospectivement en France pour le comble soit de la profanation, soit du mauvais goût ridicule. À l'exception de Jean-Jacques, citoyen de la puritaine Genève où le théâtre est interdit, et qui stupéfia Paris par ses déclamations à la Bossuet contre les spectacles, on ne débat plus au XVIII^e siècle de la « moralité » d'un théâtre devenu la conscience profane des mœurs civiles. En revanche, on s'interroge sur les sources de l'illusion délicate que le comédien sait créer pour divertir et pour instruire ses spectateurs : est-ce magie sympathique, ou artifice méthodique et délibéré ? L'hésitation ou l'ambiguïté, entre nature et art, entre vérité sentie et fiction jouée, entre vie réelle ou vie mimée, qui s'attachent à l'artiste des planches et au plaisir qu'il donne à son public, fascinent d'autant plus la femme et l'homme du monde « rocaïlle » qu'elles caractérisent aussi leur propre manière d'être au monde, les moirures et les jeux de miroir de leur propre mondanité, en équilibre instable entre teint naturel et fard, entre grâce spontanée et grâce étudiée, entre sincérité et dissimulation.

Il faut donc tempérer de beaucoup l'éblouissement de la critique universitaire pour l'originalité prétendue éclatante du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, dont on a voulu faire le génial précurseur de la « distanciation » brechtienne et de la version néologique qu'en a donnée, le premier, Roland Barthes. Le *Paradoxe* n'a été publié intégralement qu'en 1830, mais la thèse de Diderot fut connue dès 1780, à travers un essai publié dans la *Correspondance littéraire* de Grimm¹¹. Ces *Observations sur Garrick* n'étaient elles-mêmes qu'un tardif ressac de la longue querelle sur la nature et l'art du comédien qui avait alimenté au cours du XVIII^e siècle la conversation des Parisiens au sortir de ce théâtre qui occupait désormais une place centrale dans leurs plaisirs et leurs loisirs. En l'isolant de ce contexte, et même de toute histoire du théâtre français et européen, on a pu aller jusqu'à voir dans le *Paradoxe* un *organon* « matérialiste » démystifiant définitivement la naïveté idéaliste de l'illusion théâtrale¹² !

En fait, toute laïque, toute interne à un « monde » s'interrogeant sur ses miroirs scéniques, et donc sur lui-même, la querelle où Diderot prit parti en faveur du comédien « froid » avait été une métastase sécularisée de la querelle théologique de la moralité du théâtre. La question de l'*enthousiasme* du comédien, du « feu » qui l'emporte, s'oubliant lui-même, jusqu'à devenir, non l'interprète détaché d'un rôle, mais son poète inspiré, contagieux auprès du spectateur, n'était pas sans lien avec celle du *transport* qui, au siècle précédent, avait fait de Genest et de Polyeucte, chrétiens en puissance, des saints et des

martyrs en acte. Elle n'est pas non plus étrangère à l'un des thèmes majeurs des comédies de Marivaux, le suspens qui attache le spectateur à la naissance hésitante d'un sentiment amoureux, lequel, mis à l'épreuve de l'ambiguïté du langage et de l'interprétation des gestes, passe peu à peu de l'attrait plus ou moins combattu à l'élan d'une passion « sincère ». Est-elle partagée ? De cette question vont dépendre le bonheur ou le malheur d'une vie. C'est cependant de ce même Marivaux que deux ou trois générations d'exégètes marxisants, essayistes et metteurs en scène, dans les mêmes années qui ont vu croître démesurément l'autorité du *Paradoxe* de Diderot, ont voulu faire le Brecht dramaturge prérévolutionnaire des « Lumières » françaises. La même distorsion a été réservée, dans l'Italie intellectuelle qui idolâtrait Antonio Gramsci, à Goldoni et à ses comédies.

On peut fixer une date au début de la querelle parisienne sur le comédien, succédant et se substituant à celle, européenne, de la moralité du théâtre. Quatre ans après le retour à Paris des Comédiens italiens, auxquels il a fait fête avec ses amis de l'hôtel Crozat, l'abbé Du Bos fut le premier à poser la question de l'art du comédien dans les derniers chapitres de son chef-d'œuvre, les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publié en 1719. Immense historien et érudit, Du Bos s'était tout naturellement rangé du côté des « Anciens », dans la querelle des Anciens et des Modernes commencée depuis 1687 par le fameux poème de Perrault *Le Siècle de Louis le Grand*. Au lieu de l'euphorie toute « moderne » de Perrault et de son parti, les *Réflexions* de Du Bos démontrent d'un bout à l'autre combien les arts de la France contemporaine peuvent bénéficier de leur comparaison avec l'état brillant des arts chez les Grecs et les Romains, et l'intelligence que ceux-ci en avaient. Comme les académiciens des Inscriptions qui, comme lui, fréquentaient à l'hôtel Crozat des peintres, des graveurs, des musiciens, des amateurs d'art et de théâtre, Du Bos ne vivait pas retiré sur l'Aventin des bibliothèques doctes. Diplomate et voyageur, il avait séjourné longuement à Londres et fréquenté la scène anglaise ; à Paris, cet historien érudit des origines romaines de la monarchie ne négligeait rien de ce qui faisait de la Ville une métamorphose de l'Athènes et de la Rome des derniers siècles de l'Empire, et multipliait les jeux de miroirs réfléchissants entre la civilisation mère qu'il portait dans son esprit, et la civilisation fille qu'il avait sous les yeux. Sa comparaison entre Antiquité gréco-romaine et Modernité française des arts, Du Bos peut à bon droit la qualifier de *critique* dans son titre ; il aurait même pu la définir *d'ironique* : sa science d'antiquaire allant au détail de la vie des arts sous l'Empire rivalise en effet avec son expérience de connaisseur des théâtres et des ateliers d'artistes français. Il est fort vraisemblable que, comme cet autre « antiquaire » fréquentant chez Crozat, l'abbé Fraguier, il a vivement goûté le dessin et la peinture de Watteau, l'une des vedettes et l'un des décorateurs de l'hôtel de la rue de Richelieu.

Si son parallèle entre l'état antique et l'état moderne des arts lui permet de relativiser les thèses vaniteuses de Perrault et des Modernes, s'il se donne toute latitude de prouver à quel extraordinaire degré de perfection, d'intelligence et de

convergence des arts les Anciens étaient parvenus, cet esprit équanime et profond se montre tout à fait à même de rendre justice à la renaissance des arts dans l'Europe moderne et d'y reconnaître des maîtres comparables ou supérieurs aux maîtres anciens. Le parallèle critique entre Anciens et Modernes est pour lui une méthode *heuristique* : comparer en profondeur les deux époques des arts, c'est faire surgir les questions récurrentes que pose à l'esprit l'appétit civilisateur des sociétés humaines pour les arts représentatifs. Quels sont les symptômes du progrès ou de la décadence de ces arts ? Quels sont les ressorts de l'excellence artistique ? Du Bos s'est proposé de construire une phénoménologie générale de la représentation artistique et du plaisir vivifiant qu'elle sait substituer à l'hébétude ou à l'ennui, et cela, non pas, comme le feront les Allemands inventant avec l'*Ästhetik* un nouveau chapitre spécialisé de la philosophie à partir d'axiomes métaphysiques, mais sur les bases concrètes et comparées de deux grandes expériences historiques apparentées, celle des arts de la Méditerranée antique et celle de l'Europe depuis la Renaissance.

Le titre des *Réflexions* met l'accent sur le classique *paragone* entre poésie et peinture, mais c'est en fait le théâtre, dans ses nombreuses formes antiques et modernes, qui est le véritable fil conducteur et la référence constante de la méditation de l'abbé sur la nature du plaisir que les spectateurs de l'Antiquité et ceux de l'Âge moderne ont tiré ou tirent de l'imitation par les arts des passions et des actions humaines, et sur les méthodes mises en œuvre dans les deux époques des arts pour combler le désir de se reconnaître, de l'*homo ludens* civilisé vaporisant autant que possible son plus dangereux et ordinaire ennemi intime, autrefois comme aujourd'hui : l'*aegritudo* des moralistes de l'Empire, l'ennui du moderne Pascal¹³. Du Bos anticipe sur la pente de son siècle en affirmant d'emblée et à contre-courant que l'ennui est plus puissamment dissipé par la représentation tragique qui nous afflige que par le spectacle comique qui nous fait rire ou sourire.

Ce n'est donc pas un hasard si les *Réflexions*, ramenant sans cesse la poésie et la peinture au théâtre qui les conjoint et les résume¹⁴, culminent avec la description comparée et critique de l'art du comédien chez les Anciens et chez les Modernes. Du Bos met en évidence un trait, pour nous surprenant, de l'art du comédien grec et romain : sur la scène antique, le même personnage était souvent interprété par *deux* comédiens, l'un prêtant sa voix savante au personnage, l'autre lui prêtant sa science expressive des gestes. Tous deux portaient le même masque. Un « Moderne » tel que Perrault ou Fontenelle condamnent sans examen ce dédoublement, le jugeant grossier et invraisemblable en regard du « progrès » que représente le comédien moderne, jouant son personnage sans masque et alliant lui-même, au service de son rôle et de l'illusion scénique, la science de la voix à l'art du geste. Du Bos discerne au contraire dans cette antique division du travail scénique, et dans l'extraordinaire précision et coordination qu'elle exigeait des deux interprètes d'un même rôle, outre une preuve supplémentaire du raffinement méthodique et de l'intelligence que les Anciens appliquaient à leurs plaisirs artistiques, l'occasion d'aller au fond du problème poétique que pose, plus

clairement chez les Anciens, plus confusément chez les Modernes, la singulière *hypocrisie* inhérente à l'art du comédien. Si les Romains ont inventé le mot *persona* pour désigner le personnage de théâtre, c'est que le masque revêtu par leurs comédiens pour jouer leur rôle était un instrument perfectionné leur permettant de faire entendre, dans leurs vastes et splendides théâtres, les moindres nuances de leur voix méthodiquement éduquée. L'optique que supposaient leurs théâtres, infiniment plus monumentaux et plus savamment adaptés à leur office que leurs équivalents modernes, justifiait elle aussi le port du masque et favorisait, même de loin, l'identification par le spectateur du personnage joué par deux comédiens. Ce masque ne se contentait pas d'amplifier la voix, il cernait et intensifiait le regard des interprètes, source la plus puissante de l'expression des émotions et des passions.

Si les anciens Romains allèrent, à la suite des Grecs, jusqu'à dédoubler le jeu de leurs comédiens en orateurs et acteurs porte-masques, c'est qu'ils savaient par cette méthode, justifiée par l'optique et l'acoustique de leurs théâtres, qu'ils pouvaient compter sur l'entraînement rigoureux de la voix et du geste de leurs comédiens, et sur la partition *notée et composée* de leur rôle commun pour assurer une parfaite superposition des deux interprètes, avec un effet d'illusion et de relief supérieur à celui que peut espérer un seul orateur acteur. La déclamation des Anciens était en effet prévue avec la même précision que la partition musicale d'un rôle d'opéra moderne, ce que le génie de Racine, qui malheureusement n'a pas été imité, avait réinventé pour la Champmeslé, lorsqu'il lui fit répéter lui-même le rôle de Phèdre. Cette notation composée autorisait la parfaite coordination du comédien chargé de dire le rôle et de celui qui exécutait la pantomime correspondante. La déclamation *arbitraire* des comédiens modernes, « délivrés » de masques et ajustant à l'aveuglette leurs paroles et leurs gestes, rend hasardeuses non seulement la coordination interne de leur jeu, mais même son harmonisation en scène avec celui de leurs partenaires. L'art savant du théâtre antique, perdu après les invasions barbares, conservé partiellement dans la liturgie de l'Église romaine, n'a donc été retrouvé et reconstitué à la Renaissance que de façon imparfaite. Du Bos n'en fait pas moins remarquer que de beaux restes de cet art ont survécu non seulement dans les grandes et graves cérémonies de l'Église romaine, mais aussi dans la théâtralité passée en nature chez les Italiens modernes, descendants directs, sous le même climat ensoleillé et chaud, des anciens Romains : théâtralité élevée au rang d'art dans le jeu virtuose des Comédiens italiens qui portent le masque de « types fixes », comme les histrions et les pantomimes de l'Antiquité.

C'est de ce riche fonds historique et comparatif que l'abbé Du Bos fait surgir la question essentielle sur laquelle se concluent ses *Réflexions*. L'imposition d'un masque sur le visage des comédiens antiques, le dédoublement de l'interprétation des personnages de théâtre entre comédiens déclamateurs et comédiens acteurs, la partition *notée et composée* qui régissait avec une extrême précision objective le rythme et les modulations de leur jeu scénique, étaient-ils, comme s'empresse de le croire naïvement la vanité des Modernes, des obstacles dirimants à

l'*enthousiasme* des interprètes et aux émotions que le théâtre doit faire éprouver aux spectateurs ? Cet apparent « assujettissement » à une discipline objective ne mettait-il pas « de niveau l'Acteur qui a du génie et celui qui n'en a point¹⁵ » ?

Du Bos fait remarquer, en amateur expert d'opéras modernes, que la partition manuscrite ou gravée des chanteurs et les indications modales qu'elle contient par écrit laissent à l'enthousiasme et au talent de chacun d'entre eux une vaste latitude d'improvisation gestuelle et d'ornementation vocale qui fait la différence entre interprètes médiocres et interprètes de génie, entre la réception froide et la réception chaleureuse de leurs performances. La précision de la ligne générale fixée à chacun n'« ensevelit » donc le talent personnel d'aucun d'entre eux. De même, l'« assujettissement à suivre une déclamation écrite en note ne rendait pas les Acteurs de l'Antiquité des Acteurs froids, et par conséquent incapables de toucher les spectateurs¹⁶ ». Les Anciens mettaient d'immenses différences d'appréciation entre leurs Acteurs : tout assujettis que ceux-ci fussent à une déclamation notée et composée d'avance, ils n'étaient en effet nullement empêchés de « se mettre à la place du personnage qu'ils représentaient » et de « se toucher » eux-mêmes au moins aussi vivement que « les nôtres, en déclamant arbitrairement ». Du Bos en apporte la preuve :

Quintilien dit qu'il avait vu souvent les Histrions et les Comédiens sortir de la scène les larmes aux yeux, lorsqu'ils venaient d'y jouer des scènes intéressantes. Ils étaient touchés, donc ils faisaient pleurer comme les nôtres¹⁷.

Ce paradoxe heurte les Modernes. En cela, écrit Du Bos, ils cèdent au vice de « l'esprit humain [qui] hait naturellement la gêne où le mettent toutes les méthodes qui prétendent l'assujettir à n'opérer que selon certaines règles. Il ne veut pas être contraint dans ses allures, dit Montaigne¹⁸ ». De là à déduire qu'il y ait incompatibilité entre discipline objective et enthousiasme, entre observation rigoureuse d'une partition notant les tons comme les gestes et expression d'un génie original, il y a un pas que les Modernes se hâtent trop vite de franchir. Ils restent en cela des Barbares, héritiers de ceux qui, à l'époque du Bas-Empire, s'imaginaient volontiers que les lois de la discipline militaire romaine devaient « ôter au courage l'impétuosité qui le fait vaincre ». En fait, quand l'attention à se conformer à des règles et à obéir à une méthode a été apprise dès l'enfance, « elle cesse bientôt d'être une contrainte », elle devient au contraire « une portion de la lumière naturelle ». Et Du Bos laisse le dernier mot de ses *Réflexions* à Quintilien, qui passait chez les Jésuites aussi pour l'oracle de l'art du théâtre¹⁹ :

Quintilien répond à ceux qui prétendaient que l'Orateur qui ne suivait que sa vivacité et son enthousiasme en déclamant, devait être plus touchant qu'un Orateur qui réglait son action et ses gestes prémédités sur les préceptes de l'art ; que c'est blâmer tout genre d'étude que de penser ainsi ; et que la culture embellit toujours le naturel le plus heureux. *Sunt tamen qui rudem illam et qualem impetus cujusque animi tulit actionem, judicens fortiozem, sed non alii fere quam qui etiam, in dicendo curam solent improbare et quicquid studio paratur. Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur*²⁰. « Cependant il y a des gens qui pensent qu'une action toute brute, et telle que la produit l'activité instinctive de l'âme, est plus puissante, et la seule digne de l'homme. Mais ces gens sont d'ordinaire les

mêmes qui voudraient bannir de l'éloquence, tout soin, tout art, toute politesse, et condamnent tout ce qui s'acquiert par l'étude comme affecté et peu naturel [...]. Mais laissons dans cette heureuse persuasion qu'il leur suffit de naître pour être orateur, et que de leur côté, ils excusent la peine que je prends, moi qui suis convaincu que la perfection ne se rencontre que là où la nature est secondée par l'art » [traduction, un peu amplifiée, de Désiré Nisard].

Il y a bien pour Du Bos, concluant de deux pratiques du théâtre, l'antique et la moderne, un *paradoxe* de l'art du comédien, et en général des arts de la représentation dont le théâtre est le pivot central : c'est la conjonction des contraires que l'art exige entre dons naturels et savante méthode, entre puissance sincère d'émotion et d'identification au rôle représenté, et exercice d'une discipline objective et rigoureuse, devenue seconde nature par un entraînement incessant depuis l'enfance. Mais ce paradoxe qui se trouve dans les choses n'a rien de commun avec l'antithèse toute verbale et abstraite posée un demi-siècle plus tard par Diderot *sur* le comédien, opposant l'acteur tout de feu pathétique et subjectif (« arbitraire », dans le vocabulaire de Du Bos) à l'acteur distancié et tout de glace devant le personnage qu'il lui revient de construire comme s'il s'agissait d'un « grand fantôme » artificiel destiné à en imposer aux spectateurs et à les toucher d'autant mieux que l'acteur pilotant cette « machine » à émotions est lui-même moins touché et plus vigilant à la faire fonctionner.

De tous les lecteurs du chef-d'œuvre de Du Bos (élu en 1720 à l'Académie française) Louis Riccoboni²¹ fut certainement l'un des plus attentifs. Attaché à la tradition de la *commedia dell'arte*, mais préoccupé de la « purifier » des obscénités, vulgarités et insolences qui lui valaient le dédain des lettrés et les foudres du clergé (le dévot Riccoboni fut crucifié à Paris par l'interdiction des sacrements imposée à sa troupe et à lui-même par les curés de paroisse français), Lelio avait déjà à Venise collaboré avec le savant marquis Scipione Maffei pour faire triompher avec sa troupe, et sa vedette féminine qu'il allait épouser, Elena Balletti, Flaminia *nell arte*, la tragédie de Maffei, *Mérope*. Premier pas aux yeux du comédien-chef de troupe et à ceux du dramaturge pour restituer à la scène italienne, encombrée de lazzi, le grand style tragique « à l'antique » que la Comédie-Française et ses auteurs, Corneille, Racine, Crébillon, avaient rendu « classique » pour toute l'Europe, et même dans l'Angleterre d'Addison. Autour de Louis Riccoboni, de son épouse et de leur troupe protégée personnellement par le Régent se forma aussitôt à Paris une sorte d'académie informelle, réunie tantôt à leur domicile, tantôt au café Gradot, à laquelle se joignirent aussi bien des « Modernes », tels que La Motte-Houdart et Marivaux, que des « Anciens » comme l'abbé Conti, retour d'Angleterre en 1718, compatriote et ami vénitien de longue date des Riccoboni et du marquis Maffei. Conti était lui-même l'auteur de tragédies « classiques » et grand amateur de la musique de sa ville natale. À cette compagnie participèrent d'emblée un jeune peintre de grand avenir, Charles-Antoine Coypel, qui fréquentait aussi le cercle d'artistes et d'amateurs d'art réunis chez Pierre Crozat, et de jeunes écrivains débutants, tel Rémond de Sainte-Albine. Coypel et Rémond fournirent en canevas de comédies en français la troupe d'Italiens, lors de ses débuts parisiens.

Les *Réflexions* de Du Bos, si sympathiques pour la *commedia dell'arte*, mais touchant avec tant d'irrécusable autorité aux querelles de l'heure, furent à coup sûr longuement commentées dans cette société intéressée à toutes les formes et à toutes les questions relatives aux arts de la représentation. Il n'est donc pas surprenant que Lelio, une fois retiré de la scène en 1731, soit lui-même devenu, en langue française, tour à tour historien du théâtre italien et essayiste, exposant par écrit les convictions qui avaient guidé sa carrière italienne et parisienne de réformateur du théâtre. En 1738, Luigi Riccoboni publie à Paris des *Pensées sur la déclamation* qui inaugurent vraiment la querelle sur le comédien. Du Bos avait posé clairement et savamment les termes du paradoxe. Lelio fait pencher toute son autorité de praticien, et celle de « grands maîtres de l'Antiquité », à savoir le Platon de l'*Ion* et du *Phèdre*, sur un seul des deux termes du paradoxe. Interprète du poète, que son « enthousiasme » élève au « langage de l'âme » (latent chez tous les hommes, mais empêché de s'exprimer chez la plupart par « la gêne de la matière » et « l'esclavage des sens »), l'acteur selon Louis Riccoboni doit trouver en lui-même « les tons de l'âme » pour se porter à la hauteur des ouvrages du poète. L'enthousiasme du déclamateur doit retrouver les chemins suivis par celui du poète et s'identifier affectivement aux « tons de l'âme » que celui-ci a été chercher au fond de lui-même, avant de les interpréter dans leur vérité, de quelque nuance qu'elle soit « depuis l'héroïque le plus élevé jusqu'au familier le plus simple »²². Si l'on dit d'un orateur, poète ou comédien, qu'il n'« anime » pas ce qu'il dit, « c'est parce que l'enthousiasme en question manque à l'un et à l'autre et que celui qui a écrit, aussi bien que celui qui a parlé, n'ont pas tâché, par de puissants efforts, de s'animer, c'est-à-dire de parler ou d'écrire suivant les sentiments de leur âme toute pure et détachée pour ainsi dire de la matière »²³.

Il faut comprendre par « matière » ce que Du Bos entendait par « arbitraire », à savoir la nature subjective du comédien, et par « âme toute pure », l'essence des passions, des vices et des vertus de la nature humaine en général, retrouvés par la réminiscence platonicienne. Par un autre paradoxe *du* comédien, ce voyage *spirituel* en quête des « tons de l'âme » archétypiques de l'humanité doit se traduire sur la scène en une incarnation *physique* de ces divers « tons » propres à les faire partager par le spectateur-auditeur. Ce contagieux enthousiasme de l'âme passée du poète à son interprète aimante le spectateur à travers *les yeux* de l'acteur, capables d'« exprimer le nombre inexprimable des sentiments de notre âme »²⁴. Les larmes de l'orateur-acteur doivent donc ne pas être le résultat d'une « étude », mais une expansion naturelle de la sincérité de son âme émue, qui n'a pas « besoin de l'opération de la machine pour couler »²⁵. C'est encore la déclamation « dans les tons de l'âme » qui parviendra d'elle-même « à faire que le visage réponde et accompagne les expressions de la parole par les changements de la couleur que le sang lui-même lui prêtera, et par les mouvements diversifiés que les muscles lui fournissent »²⁶. La nature profonde de l'être humain une fois retrouvée, elle commande la nature physique de l'acteur et son langage expressif. Ce qui vaut pour les yeux vaut pour les gestes du corps, défectueux si l'acteur les calcule, signifians et émouvants « s'il parvient à déclamer dans l'enthousiasme

des tons de l'âme : alors il remuera les bras sans presque s'en apercevoir, parce que ce sera l'âme qui les y forcera, et les gestes ne porteront jamais à faux »²⁷. Dans sa péroration, Lelio récapitule sa thèse dans une maxime : « Sentir ce que l'on dit, voilà les tons de l'âme ». Et il conclut :

Si l'Acteur de théâtre en représentant sur la scène s'y prend de façon à nous persuader que ce sont les personnages eux-mêmes que nous entendons, et non pas le comédien qui le représente, [...] alors l'illusion sera parfaite, alors on sentira ce qu'on dit, et c'est alors qu'on déclamera avec les tons de l'âme²⁸.

C'est bien de cette thèse néo-platonicienne que Diderot prendra exactement le contre-pied dans son *Paradoxe sur le comédien*, où il ira jusqu'à exalter, sans sa contrepartie d'enthousiasme, l'exécution calculée de la « déclamation notée et composée » dont Du Bos avait établi qu'elle était de règle chez les Anciens : « Il sait [l'Acteur] le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront [...]. Il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel ; l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien qu'il ne l'est pas²⁹. » Dédoublément du « personnage » ou schizophrénie contrôlée ? Un quart de siècle plus tôt, en 1750, théoricien du drame bourgeois et sentimental, le même Diderot avait pu écrire du comédien, renchérissant sur Louis Riccoboni, qu'« il sent vivement et réfléchit peu ». Il est maintenant passé d'un extrême à l'autre, suivant le changement de vogue. Dans ses *Salons*, il n'avait pas d'adjectif plus élogieux pour célébrer un peintre d'histoire que « chaud », ou plus péjoratif pour l'accabler que « froid ». En 1770, dans la première esquisse de son *Paradoxe*, il a pris parti contre le Socrate de l'*Ion* et la Diotime du *Banquet*, en faveur du Lysias du *Phèdre* : c'est l'amant « froid » et non l'enthousiaste, qui sait seul aimer et se faire aimer.

Dans la décennie 1740, la querelle sur le comédien avait incité d'autres controversistes à intervenir, soit pour nuancer le parti pris néo-platonicien de Louis Riccoboni, soit pour le critiquer. Il est significatif que les deux protagonistes de la querelle au cours de cette période aient été l'un et l'autre étroitement liés à l'ancien *capocomico* de la troupe du Régent, ce qui démontre l'intelligence et la diversité libérale du cercle qu'il avait réuni autour de lui et de son épouse. L'un, Rémond de Sainte-Albine, avait été, je le rappelle, l'un des plus zélés et féconds collaborateurs de la troupe italienne lors de ses débuts dans la capitale française³⁰. L'autre, François Riccoboni, était le propre fils de Lelio et de Flaminia, lui aussi comédien, dramaturge, essayiste et digne héritier d'un couple fécond en talents, n'hésitant pas en 1750 à s'opposer respectueusement à son père sur un point de doctrine. Il vaut la peine de faire observer aussi que dans cette querelle la Comédie-Française est restée longtemps silencieuse. L'âge « rocaille » du théâtre parisien, le « siècle de Marivaux », avait été dominé par l'histoire d'amour entre les Italiens et Paris. Ce n'est qu'à la fin du siècle et au début du siècle suivant, quand parurent les *Mémoires* de M^{lle} Clairon et les écrits de Lekain et de Talma, quand la peinture d'histoire néo-classique et les tragédies de Ducis avaient depuis longtemps gagné la partie sur les « fêtes galantes », que le Théâtre-

Français prit avec éclat sa revanche théorique. Il n'avait jamais cessé dans l'intervalle, en la personne de ses grandes vedettes, M^{lle} Clairon, M^{lle} Duménil, Lekain, Granval, Monvel, de renouveler dans des directions diverses ses méthodes de représentation et d'interprétation, bénéficiant d'emblée de l'appui sans réserve de Voltaire dans ce combat pour faire prévaloir Molière sur Marivaux et, surtout, Corneille et Racine sur la comédie italienne. Cette contre-offensive de la tragédie avait commencé bien avant que la « théorie » en soit faite, à la fin du siècle, par des acteurs français eux-mêmes et par l'intelligence critique d'un attentif spectateur allemand, Wilhelm von Humboldt.

Rémond de Sainte-Albine et l'idée « rocaille » du comédien

Typique de l'âge rocaille, *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine, ambitieux traité in-4° publié en 1747, était illustré de gracieuses vignettes de Gravelot gravées par Major. Fruit de la riche expérience d'un auteur que Diderot qualifiera de « médiocre littérateur³¹ », et Bachaumont de « littérateur estimable, plein de bon sens, d'un jugement exquis, et très antiphilosophe³² », l'ouvrage peut passer à bon droit pour la meilleure synthèse des idées et des sentiments relatifs à l'art du théâtre qui avaient prévalu à Paris depuis la Régence parmi les amateurs passionnés et éclairés de cet art. Le titre, qui se focalise d'emblée sur la poétique de l'Acteur, mais aussi le vif succès de l'ouvrage, sa réédition, ses traductions attestent qu'il représente fidèlement, du vivant de Marivaux, les présupposés du public auquel l'auteur des *Acteurs de bonne foi* s'était adressé, et dont il avait été si souvent applaudi. Un public qui aime lui-même à se déguiser et à jouer des rôles, et pour lequel le paradoxe *du* comédien est aussi le sien propre. L'épigraphe latine du livre (« *Facies mutat, semperque decenter* », « Il change d'apparence, mais toujours avec grâce ») place d'emblée le comédien dans un rapport d'homologie avec l'homme du monde et de bonne compagnie. On peut traduire le *decenter* de Sainte-Albine par « grâce », afin d'éviter l'équivoque en français sur « décence » : il ne s'agit pas en effet de prudence morale, mais d'esthétique. C'est le *prepon* d'Aristote, l'*aptum* de Cicéron et de Quintilien appliqués à la fois à la vie en compagnie et à sa représentation scénique, où l'inconstance des sentiments, la diversité des caractères et les retournements de situation ne doivent pas déchirer l'harmonie symphonique de l'ensemble.

À l'intérieur de son ouvrage, Sainte-Albine (qui comptera parmi les censeurs royaux après 1751 et qui rédigeait alors *La Gazette de France*, où parut en 1745 une première version du *Comédien*) traduit le latin *quod decet* par « sentiment fin des convenances », synonyme de ce « sixième sens », le goût longuement exercé, tel que l'avait défini Du Bos dans ses *Réflexions* : union paradoxale de méthode et de souplesse intuitive, commune au comédien et à l'homme du monde. C'est le gyroscope de la « conversation » française³³ dans la

vie de « compagnie » comme sur la scène de théâtre, celle de château comme celle des comédiens professionnels. Le comédien de Sainte-Albine se tient au croisement de la tradition française des traités d'« honnêteté » que l'abbé Trublet et Paradis de Moncrif poursuivent alors pour l'âge « rocaille »³⁴ et du débat ouvert en 1719 par l'abbé Du Bos sur le paradoxe de l'art du comédien. La difficile symbiose, souhaitée par Louis Riccoboni entre la théâtralité propre aux comédiens de l'art italien et « le sentiment fin des convenances » qu'enseignent les moralistes de l'honnêteté mondaine française, a été réussie par Marivaux. Sainte-Albine fait le bilan de cette réussite. Lelio attribuait au poète et à l'acteur tragique qui l'interprète un « langage de l'âme », « au-dessus de l'humanité commune ». Un Méré avait appelé la rhétorique de l'honnêteté, infiniment plus fine que celle des pédants et que celle du vulgaire, « une langue étrangère ». Moncrif pouvait qualifier la conversation des gens d'esprit de « second langage » se jouant avec doigté des abîmes du cœur et des nuances les plus délicates du tact social. Ces deux ordres de langage second, ces deux familles de comédiens, la famille professionnelle et celle de l'aristocratie de loisir, sont devenus asymptotiques et Rémond de Sainte-Albine, non sans une sorte d'euphorie, en décrit et célèbre la quasi-coïncidence.

Il ne songe pas un instant à en faire la théorie. Les notions qu'il met en œuvre pour décrire le « monde » et son miroir théâtral bénéficient en effet d'une ancienne évidence, elles ont une longue généalogie topique chez les rhétoriciens de l'Antiquité et chez les moralistes français modernes, elles chatoient dans une lumière familière qui, même lorsqu'elles s'opposent par couples (nature et art, esprit et cœur, peinture et poésie), leur épargne tout tranchant décisif et abstrait. L'auteur du *Comédien* est prémuni contre toute tentation de « philosopher » sur son sujet ; on dirait qu'il redoute déjà l'irruption prochaine dans son siècle du « penser tristement » de Rousseau et du penchant théoricien de Diderot. Il écrit :

Si dans ce livre l'auteur avait consulté ses seuls intérêts, il ne se serait attaché qu'à déduire d'une hypothèse quelques réflexions fines et générales, et à créer un ingénieux système qui aurait pu servir de base aux règles de l'art, mais dans lequel les artistes ne les aurait pas aperçues. [...] Il a consulté principalement les intérêts des lecteurs à l'instruction desquels il destine cet Ouvrage. Son intention a été, en attendant qu'il paraisse sur l'Art du comédien un Traité qu'on aurait droit de désirer, d'aider les personnes qui veulent embrasser cette profession à connaître si elles sont propres au Théâtre, et à découvrir quelques-uns des moyens par lesquels elles peuvent espérer de s'y faire applaudir³⁵.

Si Rémond de Sainte-Albine se défend à ce point d'en imposer à son lecteur en dogmatisant sur les « règles de l'art », c'est qu'il accorde une importance déterminante à *la nature*, cette « donnée » féconde ou inféconde hors de laquelle l'art, qui a pour fin de l'imiter et de la faire mûrir, ne serait qu'une abstraction ou un défaut. Il consacre à ce préalable tempérament, talent, don inné, vocation, tout son livre I, soit la première moitié de l'ouvrage. On naît comédien et tragédien, comme on naît gentilhomme :

Les comédiens sont comptables à notre esprit de le tromper, et à notre cœur de l'émouvoir. Pour satisfaire à cette obligation, ils ont besoin que la nature les seconde d'une façon

Cet « esprit » et ce « cœur » du spectateur, qui attend au théâtre que l'un soit « trompé » jusqu'à l'illusion, et l'autre « touché » jusqu'à l'émotion, doivent être à l'évidence des organes supérieurement développés chez le comédien appelé à combler l'attente du spectateur. L'« esprit » selon Sainte-Albine n'est pas l'« âme » selon Riccoboni, mais c'est encore moins la « tête » de géomètre que Diderot prêterait à son comédien idéal. C'est la traduction française de l'*ingenium* des rhéteurs antiques. Au principe de l'invention du comédien, son « esprit » devine les convenances de son rôle, il en échafaude la disposition et l'élocution appropriées, mais en s'appuyant sur les antennes de l'intuition et de l'expérience autant que sur l'analyse rationnelle. C'est un « esprit » du même ordre qui, en miroir, rend le spectateur capable de goûter la vraisemblance du jeu du comédien en scène. Voltaire, dans l'article « Esprit » de l'*Encyclopédie*, en donne une définition qui s'accorde avec le sens de Sainte-Albine :

Ce mot, en tant qu'il signifie une qualité de l'âme, est un de ces termes vagues auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents ; il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grâce, finesse, et il doit tenir de tous ces mérites : on pourrait le définir raison ingénieuse³⁷.

« Mérite », dans le sens classique qui reste vivant au XVIII^e siècle, désigne les qualités physiques et morales qui signalent une personne bien née. Dans la suite de l'article, Voltaire met l'accent sur l'aspect oratoire des dons d'esprit et sur la « langue seconde » qu'elle fait parler sur la scène du monde à ceux et à celles qui les ont reçus :

Ceux qui méprisent le génie d'Aristote, au lieu de s'en tenir à condamner sa physique [...] seraient bien étonnés de voir qu'il a enseigné parfaitement dans sa Rhétorique la manière de dire les choses avec esprit ; il dit que cet art consiste à ne pas se servir simplement du mot propre qui ne dit rien de nouveau, mais qu'il faut employer une métaphore, une figure dont le sens soit clair, et l'expression énergique ; il en apporte plusieurs exemples, et entr'autres ce que dit Périclès, d'une bataille où la plus florissante jeunesse d'Athènes avait péri : *l'année a été dépouillée de son printemps* [...]. Ce n'est pas toujours par une métaphore qu'on s'exprime spirituellement, c'est par un tour nouveau, c'est en laissant deviner une partie de sa pensée ; c'est ce qu'on appelle finesse, délicatesse, et cette manière est d'autant plus agréable, qu'elle exerce et qu'elle fait valoir l'esprit des autres. Les allusions, les allégories, les comparaisons, sont un champ vaste de pensées ingénieuses ; les effets de la nature, la fable, l'histoire, présentés à la mémoire, fournissent à une imagination heureuse des traits qu'elle emploie à propos³⁸.

Il est difficile de trouver une formulation relative aux dons de l'orateur qui soit davantage dans les termes classiques des rhéteurs : « à propos », *aptum*, pensées ingénieuses, *lumina orationis* ; mémoire, imagination, toutes grâces fécondées par l'*ingenium*. Interprète de la rhétorique classique, Voltaire est sensible aux préférences mondaines du Paris de la Régence et de Louis XV. Dans la vaste gamme des couleurs du discours, il insiste sur la finesse, la délicatesse et l'agrément. Ce sont en effet les couleurs qui font le mieux valoir dans la conversation contemporaine l'homme et la femme d'esprit. Mais le bon sens, tel que l'avaient compris Molière et Boileau, retient Voltaire de goûter l'excès de

raffinement. Il exècre le « marivaudage », la « néologie », le « papillotage » des modernes précieux. On est porté à croire que Rémond de Sainte-Albine, grand ami des Italiens, quoique ennemi lui-même des excès en tout genre, ne voit pas Marivaux, qui a si bien parisianisé la troupe de Lelio, de Flaminia et de sa chère Silvia, avec la même sévérité que Voltaire. Son comédien n'est pas de préférence un tragédien ou une tragédienne, il est d'abord l'interprète idéal des personnages féminins et masculins des *Surprises de l'amour*. Comme le spectateur idéal pour lequel ce comédien joue, son esprit peut être dupe de son cœur, il peut être aussi son plus précieux allié. On ne peut être davantage aux antipodes de Diderot, qui ne fait pas usage dans le *Paradoxe* du mot « esprit » sauf dans un sens péjoratif, et qui oppose sans médiation la « tête » de l'acteur tragique et la « sensibilité » du comédien.

Pour le Diderot du *Paradoxe*, la « sensibilité » est l'ennemie jurée de la « tête » que l'acteur doit garder froide³⁹. « Nulle sensibilité ? – Nulle. » Pour le Sainte-Albine du *Comédien* « sentiment » est l'équivalent du *pathos* (véhément) et de l'*ethos* (doux) des rhéteurs, comme « sentiment fin des convenances » traduit leur *prepon*. Chez lui, le « sentiment », synonyme « rocaille » du « cœur » des moralistes classiques, ne peut être l'antipode ni l'antithèse de l'« esprit », son meilleur guide dans la connaissance des mouvements de l'âme nécessaire à la conversation comme à l'art de la scène. Pour faire mieux entendre la fonction qu'il réserve à l'« esprit », non en surplomb du « sentiment », mais à l'intérieur de ses chatolements, dont il lui revient d'entendre, de discerner et de distribuer les « tons » voulus, Rémond de Sainte-Albine recourt à l'ancien *topos* « *Utpictura poesis* », faisant de l'esprit du comédien un peintre, mais un peintre coloriste, selon la pente rubénienne qui a réorienté le goût pictural français depuis Roger de Piles⁴⁰ :

Il est un coloris propre à la poésie et qui, quoique fort différent de celui qu'emploie la peinture, est assujéti aux mêmes règles : on exige de l'une et de l'autre la même entente des teintes, le même discernement dans la distribution des clairs et des ombres, le même soin d'observer la dégradation de la lumière, le même talent d'éloigner et de rapprocher les objets. Le comédien est peintre ainsi que le poète, et nous leur demandons comme au peintre cette ingénieuse théorie des nuances, dont la docte imposture, par une détonation insensible, conduit nos yeux du premier plan du tableau au plus reculé. Il est du devoir du comédien d'avoir la même attention, et de ménager habilement les passages par lesquels il fait succéder une passion à une autre⁴¹.

Nuances, détonation insensible, passages habilement ménagés et enfin « besoin de précision et de finesse », tout, dans cet art délicat de tromper agréablement pour conduire à la « vérité » scénique, renvoie à un œil et à une oreille curieux, mais experts en volupté et préférant les savantes modulations du tact à tout effet brusque et frontal. L'« esprit » du moraliste et de l'artiste a une fonction déterminante dans la conduite de l'acteur en scène :

L'esprit est donc aussi nécessaire au comédien que le pilote l'est à un vaisseau. C'est l'esprit qui tient le gouvernail, c'est lui qui dirige la manœuvre et qui indique et calcule la route⁴².

Mais cet esprit, pour faire apparaître sur la scène des « visages » qui ne soient pas des « masques », est précédé, accompagné, soutenu du « sentiment ». C'est le mot clef, c'est l'ultime secret de l'art :

La signification de ce mot a beaucoup d'étendue, et il désigne dans les comédiens la faculté de faire succéder dans leur âme les diverses passions dont l'homme est susceptible. Comme une cire molle qui, sous les doigts d'un grand artiste devient [...] une Médée ou une Sapho, il faut que l'esprit et le cœur d'une personne de théâtre soient propres à recevoir toutes les modifications que l'auteur veut leur donner. Si vous ne pouvez vous prêter à ces métamorphoses, ne vous hasardez pas sur la scène⁴³.

Le chapitre « Qu'est-ce que le sentiment ? Cette qualité est-elle plus importante chez les Acteurs tragiques que chez les comiques ? » commence ainsi : « Les personnes qui sont nées tendres croient pouvoir avec cette disposition entreprendre de jouer la tragédie : celles dont le caractère est enjoué se flattent de réussir dans la comédie [...]. Mais ces avantages ne sont qu'une partie de ceux dont l'idée est enfermée dans le mot de sentiment. »

La métaphore du morceau de cire et la notion de métamorphose méritent qu'on s'y arrête. Si cette cire est d'origine cartésienne (*Première Méditation*), elle prend ici une saveur très ovidienne par sa juxtaposition avec l'idée de métamorphose. Loin de se dédoubler comme celui de Diderot en « petite Clairon » et « grande Agrippine », le comédien Protée de Rémond de Sainte-Albine, doué par la nature d'une exceptionnelle plasticité intérieure et extérieure, passe d'une forme à une autre tout en restant lui-même. Il se transporte tout entier dans des rôles différents et dans les nuances diverses que ces rôles demandent. Dupeur exquis, et pour mieux l'être, il se laisse duper par son propre rôle. Il a, pour reprendre le mot de Gide, des « sincérités successives », mais sa sincérité multiple est chaque fois entière. C'est le sentiment de son rôle qui prête la vérité morale contagieuse du cœur à la vraisemblance visuelle de son jeu.

Au théâtre, lorsqu'on n'éprouve pas les mouvements qu'on a dessein de faire paraître, on ne nous en présente qu'une imparfaite image, et l'art ne tient jamais lieu du sentiment. Dès qu'un Acteur manque de cette qualité, tous les autres présents de la Nature et de l'étude sont perdus pour lui, il est aussi éloigné de son personnage que le masque l'est de son visage. Le don de plier son âme à des impressions contraires est nécessaire dans la tragédie. Peut-être contre le préjugé commun, l'est-il encore plus dans la comédie⁴⁴.

Nous sommes dans le droit-fil d'une tradition ininterrompue qui va d'Horace à Augustin : si tu veux te faire aimer, commence par aimer ; si tu veux émouvoir, commence par être ému ; « Pleurez, si vous voulez que je pleure » (Horace, cité par Sainte-Albine, p. 91). La parole la plus persuasive est un engagement de tout l'être. À plus forte raison, la parole de théâtre suppose-t-elle une sincérité émotionnelle capable de prendre les formes les plus diverses, « rapidement » dans la comédie, « fortement » dans la tragédie. Il faut croire que déjà des précurseurs de Diderot objectaient à cette antique évidence, puisque Rémond de Sainte-Albine, prenant les devants, prête la parole à l'un d'entre eux. Celui-ci déclare :

Vous avez établi pour principe que sur la scène, on n'exprime qu'imparfaitement une

passion, si on ne l'éprouve effectivement. Mais comment me persuaderez-vous que les Actrices, qui savent si bien feindre en particulier des sentiments qu'elles n'éprouvent point, ne puissent les feindre en public et qu'en étant si habiles à se contrefaire avec des amants, elles soient incapables de se contrefaire avec les spectateurs⁴⁵ ?

Pour écarter toute confusion entre ce qu'il appelle « sentiment » (les « tons de l'âme » de Luigi Riccoboni) et la sensibilité particulière ou accidentelle du comédien (confusion que Diderot attribue à ses adversaires dans son *Paradoxe*), Sainte-Albine prend soin à la fin de son chapitre d'établir fermement la distinction, sinon l'incompatibilité, dans l'art du théâtre, entre les émotions privées et le sentiment du rôle.

La Maîtresse et la Comédienne ont seulement ceci de commun qu'il leur sera d'autant plus facile d'emprunter les signes d'une passion, qu'elles seront moins dominées par une passion opposée. De ce principe, il s'ensuit qu'une personne de Théâtre ne saurait avoir trop d'attention à ne donner sur elle que le moins de prise qu'il est possible aux événements heureux ou malheureux qui lui arrivent. Quand elle s'affecte trop vivement des moindres sujets de chagrin ou de joie que lui donnent ses affaires domestiques, il est rare qu'elle s'abandonne sérieusement aux diverses impressions que ses rôles exigent d'elle. Difficilement pourra-t-elle chasser à son gré le sentiment de ce qui le touche personnellement, pour se rendre propre les sentiments de son personnage.

Le « second langage » du théâtre prend sa source dans le « moi profond » de la nature humaine, et non dans les humeurs singulières et éphémères superficielles du comédien hors de la scène. Mais où passe la frontière entre les deux domaines ?

La réponse est d'une finesse digne de Marivaux : il est aisé de tromper des regards qui veulent être trompés, mais il est impossible de se déguiser « à des yeux qui ne sont ouverts que pour [vous] examiner avec une curiosité critique ». Avec un amant, dans la vie, une coquette peut compter sur les illusions de la vanité et de l'amour-propre masculins pour faire passer sa grossière hypocrisie. Avec le public de théâtre, qui veut de l'émotion vraie, éprouvée par tout un public non prévenu, les facilités et les ruses de l'hypocrisie quotidienne ne suffisent plus. Leur artifice saute aux yeux et détruit l'illusion. C'est le spectateur qui tranche entre la sincérité profonde de l'acteur émouvant parce qu'ému, et l'hypocrisie du comédien qui joue à la surface de lui-même en se dispensant d'aller au fond de son personnage.

Le « sentiment » retrouvé et sincèrement ressenti est donc indispensable pour faire vivre un rôle sur la scène, comme il l'est pour les amoureux de Marivaux toujours menacés par le jeu galant de passer pour des hypocrites aux yeux de l'objet qu'ils aiment. Mais comment « sentir » un rôle qui n'est pas vôtre ? Là est bien la question centrale de toute la pédagogie dramatique, qui au ^{XX}^e siècle encore, a opposé l'école de Stanislawski ou de Jovet et l'école de Brecht, l'une travaillant à la métamorphose intérieure, l'autre à la distanciation qui met l'artifice en évidence. La rhétorique classique est du côté de Stanislawski et de Jovet. Le propre du *calor rhetoricus*, comme du *furor poeticus*, est d'échauffer le morceau de cire du corps éloquent de telle sorte qu'il prenne tout entier

l'orientation éthique et pathétique qui convient à la situation et au sujet traité. C'est le « beau feu » dont parle aussi toute la critique d'art depuis la Renaissance et dont l'étincelle provient de cette flamme divine célébrée par le livre I des *Métamorphoses* d'Ovide⁴⁶ : « Le froid fait la guerre au chaud » (v. 19) ; « la forme divine infusée dans le chaos » (v. 49-88) ; « Le *semen divinum* donnant forme à l'homme » (v. 80). Cette flamme qui a donné forme cosmique au chaos, l'homme en a reçu le germe céleste, elle fait de l'artiste l'imitateur et l'interprète de la nature et du spectateur un amateur avide de voir se reproduire sous ses yeux la forme s'infusant dans la matière, l'art divin faisant surgir la nature vive.

Dans le beau chapitre intitulé « Le comédien peut-il avoir trop de feu ? », Rémond de Sainte-Albine reprend l'antique *topos* ovidien et parle de cette « précieuse flamme » qui n'est jamais trop vive, car c'est elle qui donne « en quelque sorte la vie à l'action théâtrale ». C'est ce que les Italiens nommaient alors « *estro* ».

Le *feu* dans une personne de théâtre n'est autre chose que la célérité et la vivacité avec lesquelles toutes les parties qui constituent l'Acteur concourent à donner un air de vérité à son action. Ce principe posé, il est évident que l'on ne peut apporter trop de chaleur au théâtre, puisque l'action ne peut être jamais trop vraie, et que par conséquent, l'expression ne peut être jamais trop prompte et trop vive, et l'impression répondre trop tôt ni trop fidèlement à l'expression⁴⁷.

Ce feu qui transfigure et qui embrase va de pair avec l'esprit qui oriente cette transfiguration et l'accorde aux exigences du caractère et de la situation. Ce feu ne saurait être feint, sans être aussitôt percé à jour comme une agitation extérieure, plaquée, préfabriquée, décevante. Le feu, qui est un état second, est la source du « sentiment » scénique.

Et qu'une personne de théâtre, qui a du sentiment, ne se flatte pas de pouvoir se passer de *feu* : lorsqu'il ne s'agira que de faire impression sur quelques auditeurs, la première de ces qualités peut suffire. Elle ne suffit pas, lorsque vous avez dessein d'émouvoir fortement une nombreuse assemblée. En ce cas, vous avez besoin non seulement de *feu*, mais de véhémence. L'un et l'autre sont au sentiment ce que l'agitation de l'air est à la flamme. Tandis que celle-ci chauffe, qu'elle brûle même des objets voisins, elle ne produit aucun effet sur ceux qui sont éloignés, si un vent impétueux ne l'aide à porter au loin ses ravages. Un acteur qui manque de sentiment, ne passe point pour un comédien : il n'est regardé que comme un déclamateur. La réputation de celui qui a l'âme sensible, mais qui manque de *feu*, et qui ne sait point être véhément lorsqu'il est nécessaire, sera toujours aussi inférieure à la réputation de l'acteur qui joint la vivacité et l'énergie au sentiment, que le succès de l'orateur, chez qui l'éloquence du débit ne répond pas à celle du discours, l'est au succès de l'orateur qui réunit l'un et l'autre de ces avantages⁴⁸.

Un peu plus loin Sainte-Albine se résume : « Au théâtre un jeu froid est toujours défectueux. » Ce qui n'empêche pas l'esprit, même dans le feu de la véhémence, de savoir qu'il lui importe de frapper *juste* et non pas fort.

Le « feu » et le « sentiment », « pilotés » de l'intérieur par l'« esprit » sont aussi indispensables à l'acteur comique qu'à l'acteur tragique. Rémond de Sainte-Albine n'en respecte pas moins la distinction classique entre les deux genres dramatiques et les deux types d'emploi, mais sans trop les hiérarchiser. Dans son

Paradoxe, Diderot ne légifère plus que pour la tragédie et l'acteur tragique, reflétant le retour du XVIII^e siècle français après 1750 aux grands genres classiques en peinture comme en poésie, et tenant compte de l'extraordinaire prestige dont ont alors joui les acteurs tragiques du Français, un Lekain, un Monvel, en attendant Talma. Pour Sainte-Albine, les dons naturels et la pente morale appropriée aux deux registres de jeu ne se trouvent jamais, ou très rarement, dans le même comédien. La métamorphose de Protée a ses limites, ou ses compartiments, qui sont ceux de l'ontologie des genres et de l'appropriation de la nature des acteurs à cette ontologie. Pour ce qui regarde la tragédie, Rémond de Sainte-Albine peut écrire, aux antipodes du *Paradoxe* de Diderot : « Quiconque n'a point l'âme élevée représente mal les héros⁴⁹. » C'est le titre du chapitre III de la deuxième section du livre I, dont le titre d'ensemble est le suivant : « Par quels avantages il importe que les Acteurs qui jouent les rôles dominants soient supérieurs aux autres comédiens⁵⁰ ».

Et il le commente ainsi : « Les personnes nées pour aimer devraient avoir seules le privilège de jouer le rôle d'amant⁵¹. » C'est le titre du chapitre IV de la même section du livre I. Il illustre cette proposition par une leçon d'art dramatique prise sur le vif :

Dans un nouvel opéra, une actrice représentait une princesse éprise d'un feu violent pour un infidèle, et elle ne mettait point dans son rôle la tendresse qu'il exigeait. Une de ses compagnes [...] voulut lui faire jouer ce rôle avec succès. Elle lui donna plusieurs leçons, mais ces leçons ne produisaient point l'effet désiré. Enfin la maîtresse dit à l'écolière : Ce que je vous demande est-il si difficile ? Mettez-vous à la place de l'amante trahie. Si vous étiez abandonnée d'un homme que vous aimeriez tendrement, ne seriez-vous pas pénétrée d'une vive douleur ? Ne cherchiez-vous point... – Moi, répondit l'actrice à qui s'adressait ce discours. Je chercherais les moyens d'avoir plutôt un autre amant. – En ce cas, répliqua la maîtresse, ne perdons pas toutes nos peines. Je ne vous apprendrai jamais à jouer ce rôle comme il faut [...]. Son amie ne connaissait dans l'amour que l'intérêt et la vanité. Elle était incapable d'en exprimer les délicatesses.

Rémond de Sainte-Albine, malgré ce que suggère Diderot, n'est pas assez naïf pour croire qu'un acteur ne puisse interpréter le rôle d'un héros qu'à la condition d'être un héros, ou qu'une actrice ne puisse exprimer un désespoir d'amour qu'à condition de l'éprouver elle-même. Il lui suffit que l'interprète d'un rôle d'amoureuse trahie trouve au fond d'elle-même la nuance de douleur qu'elle aurait pu avoir en pareille circonstance, et que l'acteur tragique porte en lui *le germe* de la grandeur d'âme :

Il s'agit seulement de l'échauffer, pour qu'il se développe. Lorsqu'en représentant un grand homme vous êtes rempli de cette chaleur céleste dont il fut animé, vous la faites passer dans les âmes les plus communes. Vous transformez un cœur faible en un cœur magnanime et vos Auditeurs, du moins pour le moment, deviennent autant de héros.

On voit poindre dans cette analyse une autre notion essentielle de l'art du comédien selon Sainte-Albine : le lien de *sympathie* qu'il noue avec le spectateur. Cela suppose chez l'acteur une « chaleur », un « sentiment », une aimantation émotionnelle qui gagnent le public et qui ne sauraient être feints sans manquer leur but, qui est justement de métamorphoser les spectateurs dans le personnage

qu'habite et dont est habité l'acteur. Même si Sainte-Albine ne déprécie nullement la comédie et le rire, il est clair qu'il en repousse le registre cynique et amer, qui interdit la sympathie pour ses têtes de Turc : c'est dans le registre grave des émotions et des passions héroïques, tragiques, ou plus tendrement pastorales, que le transfert sympathique de l'acteur au spectateur (l'essence du plaisir dramatique à ses yeux comme à ceux de Luigi Riccoboni) exerce son plein effet, quand les acteurs savent l'obtenir : « Si toutes les personnes de théâtre, écrit-il, ont besoin de sentiment, celles qui se proposent de me faire répandre des larmes ont plus besoin que les autres de la partie du sentiment désignée communément sous le nom d'entrailles⁵². »

Ce mot de métier apparaît aussi plusieurs fois dans le *Paradoxe* de Diderot, mais pour être traité en illusion d'optique créée froidement par un comédien résolument « sans entrailles ». Pour Rémond de Sainte-Albine, la froideur cérébrale chez le comédien, telle que l'exaltera le philosophe, seroit au contraire le principe immanquable de l'ennui dans la salle et de l'échec de la représentation. Pour lui comme pour Luigi Riccoboni, le bonheur au théâtre est de nature fusionnelle, il naît d'une contagion, analogue à celle décrite par Platon dans l'*Ion*, amorcée chez le poète qui a créé le rôle, poursuivie par l'acteur qui s'identifie par le sentiment à ce rôle et achevée chez le spectateur qui entre à son tour en sympathie identificatrice avec le personnage dont l'acteur s'est pénétré : « Les acteurs tragiques veulent-ils nous faire illusion ? Ils doivent se la faire à eux-mêmes⁵³. » Entre *absorption* et *theatricality* dont a si bien parlé Michael Fried, Sainte-Albine a choisi sans ambages *absorption*⁵⁴.

Pour autant, cet embrasement de la salle par la scène, loin d'être abandonné à l'arbitraire d'un *furor* ou d'une *mania* désordonnés, loin d'être incompatible avec les exigences de l'« esprit », avec le « sentiment fin des convenances » et tout ce que ce tact suppose de « vérité », de « justesse », de « finesse », de « grâces », de « précision », dans le jeu des acteurs, leur est inséparable et consubstantiel. Sainte-Albine retrouve les termes du paradoxe *du* comédien tel que l'avait énoncé l'abbé Du Bos. Son livre II, consacré aux « secours que les comédiens doivent emprunter de l'art », et qui comporte de courtoises discussions avec Du Bos et Condillac, est un chef-d'œuvre qui mériterait à lui seul d'être longuement commenté. Il démontre chez son auteur une profonde familiarité non seulement avec les diverses formes de théâtre contemporain et avec l'opéra, mais avec les arts visuels contemporains. Les analyses de cet excellent témoin de l'âge « rocaille » sont soutenues par des exemples vivants et convaincants. La notion la plus caractéristique du goût que décrit Rémond de Sainte-Albine, et du métier artistique qui lui répond, est la gradation, « l'art de nouer les passages », « l'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre », qui rend le jeu scénique, comme un tableau de François Boucher, à la fois fluide et précis, harmonieux et contrasté, visant à créer l'illusion d'une « vérité » qui chatoie. Le comédien de Rémond de Sainte-Albine concilie les contraires : sentiment et esprit, force et grâce, feu et finesse. Le plaisir dramatique dont il est « comptable » auprès du spectateur fait partager à celui-ci toute la lyre des situations et des sentiments

humains, mais transférés dans une sphère d'art qui la pénètre d'harmonie, de science des nuances, des « détonations insensibles » des « passages habilement ménagés », une musique du cœur vivement ému, mais jamais bousculé.

François Riccoboni et le « grand art » du tragédien

À son père, à Rémond de Sainte-Albine ami de son père, François Riccoboni répondit en 1750 dans son traité d'*Art du théâtre*⁵⁵. Jugeant que leur insistance commune, l'un sur les « tons de l'âme » et l'autre sur le « feu » et le « sentiment », faisaient dangereusement pencher le métier du comédien du côté de ce que Du Bos appelait l'« arbitraire », il donne dans son traité un vigoureux coup de barre dans l'autre sens. Son point de vue se résume dans son chapitre consacré à l'« expression » :

L'on appelle expression l'adresse par laquelle on fait sentir au spectateur tous les mouvements dont on veut paraître pénétré. Je dis que l'on veut paraître, et non pas que l'on est pénétré véritablement. Je vais à ce sujet, Madame, vous dévoiler une de ces erreurs brillantes dont on s'est laissé séduire, et à laquelle un peu de charlatanisme de la part des comédiens peut avoir beaucoup aidé. Lorsqu'un acteur rend avec la force nécessaire les sentiments de son rôle, le Spectateur voit en lui la plus parfaite image de la vérité. Un homme qui serait vraiment en pareille situation ne s'exprimerait pas d'une autre manière, et c'est jusqu'à ce point qu'il faut porter l'illusion pour bien jouer. Étonné d'une si parfaite imitation du vrai, quelques-uns l'ont prise pour la vérité même, et ont cru l'Acteur affecté du sentiment qu'il représentait [...]. Bien loin que je me sois laissé jamais rendre à cet avis qui est presque généralement reçu, il m'a toujours paru démontré que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer. Les sentiments se succèdent dans une scène avec une rapidité qui n'est point dans la nature. La courte durée d'une pièce oblige à cette précipitation, qui en rapprochant les objets, donne à l'action théâtrale toute la chaleur qui lui est nécessaire. Si dans un endroit d'attendrissement, vous vous laissez emporter au sentiment de votre rôle, votre cœur se trouvera tout à coup serré, votre voix s'étouffera presque entièrement ; s'il tombe une seule larme de vos yeux, des sanglots involontaires vous embarrasseront le gosier, il vous sera impossible de proférer un seul mot sans des hoquets ridicules. Si vous devez alors passer à la plus grande colère, cela vous sera-t-il possible ? Non, sans doute. Vous chercherez à vous remettre d'un état qui vous ôte la faculté de poursuivre, un froid mortel s'emparera de vos sens et pendant quelques instants vous ne jouerez plus que machinalement. Que deviendra pour lors l'expression d'un sentiment qui demande beaucoup plus de chaleur et de force que le premier ? Quel horrible dérangement cela ne produira-t-il pas dans l'ordre des nuances que l'Acteur doit parcourir pour que ses sentiments paraissent liés et semblent naître les uns des autres ? Examinons une occasion différente qui fournira une démonstration plus sensible et contre laquelle les préjugés auront de la peine à combattre. Un Acteur entre sur la scène ; les premiers mots qu'il entend doivent lui causer une surprise extrême, il saisit la situation, et tout à coup son visage, sa figure et sa voix marquent un étonnement dont le spectateur est frappé. Peut-il être vraiment étonné ? Il sait par cœur ce qu'on va lui dire, il arrive tout exprès pour qu'on le lui dise⁵⁶.

En note François Riccoboni s'excuse d'être d'un autre avis que son père :

Je sais que dans cet article je suis entièrement opposé au sentiment de mon père, comme on peut le voir dans ses *Pensées sur la Déclamation*. Le respect que je dois à sa décision, le

reconnaissant pour mon maître dans l'art du théâtre, suffit pour me persuader que j'ai tort : mais j'ai cru que ma réflexion, vraie ou fausse, ne serait pas inutile au Lecteur.

Sous une forme plus modérée, tout le paradoxe sur le comédien de Diderot est énoncé et résumé dans cette sentence du fils indocile de Lelio : « Il faut connaître parfaitement quels sont les mouvements de la nature dans les autres, et demeurer toujours assez maîtres de son âme pour la faire à son gré ressembler à celle d'autrui. Voilà le grand art⁵⁷. » Que Riccoboni songe avant tout à l'acteur et aux passions tragiques, comme le fera Diderot, l'étude qu'il recommande des mouvements violents de l'âme chez les gens du peuple « qui ne savent pas contrôler leurs sentiments » le prouve : « C'est là, explique-t-il, que l'on trouve plus que partout ailleurs les exemples du grand tragique. Ajoutons-y seulement un vernis de politesse et tout sera parfait. En un mot il faut exprimer comme le peuple et se présenter comme les Grands⁵⁸. »

Exercice des contraires qui suppose de la part de l'acteur à la fois l'étude des passions *naturelles* hors de soi (au lieu de les retrouver « au fond de son âme », comme le voulaient Riccoboni et Sainte-Albine) et un entraînement de longue haleine aux convenances et à la décence de la politesse. La scène, pour François Riccoboni, n'est pas le simple miroir de la nature passionnée à l'état brut, même étudiée et imitée d'après autrui. Il importe que l'acteur, du même mouvement, ait appris à réfléchir la vérité de la nature, observable à l'état brut dans le peuple, et à la transporter dans les formes qui canalisent et polissent, dans l'art comme dans la bonne société contemporaine, ses énergies fortes et informes. Pour se préparer à son rôle et avant de s'entraîner pour le théâtre, l'acteur tragique doit le déclamer à plusieurs étages et étapes, selon les modes, de plus en plus graves, qui correspondent aux différentes institutions de la conversation de l'éloquence de la société monarchique : la « Chambre » privée et intime, où convient une diction raisonnable et sans émotion ; l'« Académie », où le lecteur doit se borner à faire sentir « l'élégance du style, le beau tour des phrases, le choix heureux des termes » ; le « Barreau », où le ton peut prendre de la force et s'élever à l'attendrissement et à une manière insinuante ; la « Chaire », enfin, qui demande « un ton supérieur et dominant » et ne recule pas devant l'enthousiasme. L'acteur tragique, passant à « la Scène », peut alors « rassembler tous ces tons différents et y joindre quelque chose de plus, c'est l'expression de son propre sentiment »⁵⁹.

Dans l'acteur tragique selon Riccoboni, le caractère paradoxal de l'art du comédien – et avant tout de l'acteur tragique sur lequel l'attention du siècle se fixe de plus en plus – tient à sa capacité d'évoquer les passions vigoureuses qu'il a étudiées chez « l'homme de la nature », dont il a acquis le sentiment, mais de le faire dans les formes qui résument sur la scène toutes celles qui canalisent la violence d'en bas dans la société contemporaine. On songe à ce que dit Chateaubriand, admirateur de Talma, de son aîné Fontanes, fidèle à l'art poétique classique et aux règles du goût en matière de représentations tragiques :

Il était ennemi juré des principes de la composition moderne : transporter sous les yeux du lecteur l'action matérielle, le crime besognant ou le gibet avec sa corde, lui paraissait des énormités : il prétendait qu'on ne devait jamais apercevoir l'objet que dans un milieu poétique,

comme sous un globe de cristal. La douleur s'épuisant machinalement par les yeux ne lui semblait qu'une sensation de Cirque ou de la Grève. Il ne comprenait le sentiment tragique qu'ennobli par l'admiration et changé au moyen de l'art, en une *pitié charmante*⁶⁰.

La querelle sur le comédien, qui tend à devenir exclusivement après 1750 une querelle sur le tragédien, s'était déroulée courtoisement, et elle avait été restreinte à un monde d'initiés et de connaisseurs plus ou moins étroitement liés à la troupe de Luigi Riccoboni. En dépit des apparences, *L'Art du théâtre* de Riccoboni le fils ne manifestait qu'un écart mineur à l'intérieur de cette conversation : il maintenait intact l'essentiel de la doctrine traditionnelle, l'imitation de la nature « profonde » gouvernée par des conventions de bienséance et de bon goût communes à la scène et à la bonne compagnie.

Deux « philosophes » et l'art de la scène

Le parti philosophique n'entra officiellement en lice de la querelle qu'en 1754, dans le tome IV de l'*Encyclopédie*⁶¹. C'est Marmontel qui a rédigé l'article « Déclamation », repris plus tard dans ses *Éléments de littérature*. À un moindre degré que *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine, qu'il réfute ouvertement, ce texte un peu maussade a bien entendu retenu l'attention de Diderot. On y trouve un jugement sévère sur le jeu dramatique des Anciens que l'abbé Du Bos avait pris pour référence et que Diderot érigea en modèle dans son *Paradoxe*. Marmontel ne cache pas son éloignement pour les masques et les costumes artificiels des acteurs antiques, que Diderot exaltera, quoique dans des intentions tout autres que celles de Du Bos. Marmontel écrit : « Il fallait donc que l'acteur fût enfermé dans une espèce de statue colossale, qu'il faisait mouvoir comme par ressorts : et dans cette supposition, comment concevoir une action libre et naturelle ? » Diderot voudra voir M^{lle} Clairon créant par l'imagination « un grand fantôme », il la verra habiter et mouvoir sur scène « un grand mannequin qui l'enveloppe ». Au lieu de la comparaison critique de Du Bos entre scène antique et scène moderne, on a dans le *Paradoxe* de Diderot une projection fantasmatique du théâtre antique sur la scène moderne de la Comédie-Française. C'est l'équivalent des projets architecturaux de Boullée, rêvant de Panthéons et de Colisées amplifiés à la mesure d'un peuple géant. Fasciné par l'Antiquité sublime de Winckelmann, et l'étendant de la statuaire au jeu de l'acteur tragique, le philosophe va jusqu'à rêver que le tragédien, oubliant les planches du théâtre à l'italienne et se croyant sur la scène d'un immense théâtre antique, sache se fabriquer une dignité si surhumaine qu'il jouera la mort d'un héros « comme le gladiateur ancien, au milieu de l'arène, aux applaudissements du cirque, avec grâce, noblesse, dans une attitude élégante et pittoresque⁶² ».

Plus proche, à cet égard, de Rémond de Sainte-Albine, Marmontel fait encore usage du mot « esprit » au sens de Voltaire et de l'*ingenium* des anciens rhéteurs :

On a vu des exemples de belle déclamation sans étude, et même, dit-on, sans esprit. Oui,

sans doute, si l'on entend par esprit la vivacité d'une conception légère, qui se repose sur les riens et qui voltige sur les choses. Cette sorte d'esprit n'est pas plus nécessaire pour jouer le rôle d'Ariane, qu'il ne l'a été pour composer les fables de La Fontaine et les tragédies de Corneille. Il n'en est pas de même du bon esprit. C'est par lui seul que le talent d'un acteur s'étend et se plie à différents caractères. Celui qui n'a que du sentiment ne joue bien que son propre rôle⁶³.

Mais la notion de « feu naturel » a disparu. La flamme n'est plus là pour échauffer l'esprit et en recevoir sa forme vive. Cette cérébralisation de l'« esprit » compromet toute la vitalité de l'ancien système et ouvre, elle aussi, la voie à Diderot. Celui-ci a eu beau reprendre la topique oratoire classique, que Rémond de Sainte-Albine avait si brillamment réinterprétée au service du théâtre « rocaille » du règne de Louis XV : il élimine l'oxymore qui l'articulait, l'alliance des contraires entre la générosité métamorphique et communicative du comédien orateur et les convenances nuancées de la forme dans laquelle cette générosité se coule. En d'autres termes : la continuité nature-art sur la scène de théâtre. Ce qui était synthèse chez Sainte-Albine va devenir chez Diderot dissociation généralisée : l'art est opposé à la nature, au lieu d'être son achèvement ; les mots et les signes sont manipulés à part pour leurrer le spectateur ; loin des pensées, des sentiments et des idées de l'acteur, au lieu de l'alliance paradoxale, chez celui-ci, de l'*ingenium* et de l'*animus* qui donnent forme au *calor* et au *furor*. Dans ce *Paradoxe* de crise, le clivage est partout entre le jugement froid et la sensibilité, l'un propre à l'art, l'autre propre à la vie sans art. La « tête » est séparée du cœur, la glace est prônée et la chaleur dépréciée, avec « les entrailles ». Le théâtre utopique et sublime projeté par Diderot sur la scène moderne prend le large d'un théâtre dont la société française du XVIII^e siècle avait fait son miroir et où elle se reconnaissait.

Le système d'oppositions tranchées sur lequel Diderot a construit son *Paradoxe* n'est pas dépourvu de logique, et d'abord de logique métaphorique. L'image de la glace – à la fois miroir et gel – est le fil conducteur du *Paradoxe*⁶⁴. Elle commande une véritable hypertrophie spéculaire à laquelle se réduit presque l'expérience théâtrale, méticuleusement vidée de toute magie sympathique et identificatrice. Dans ce miroir glacé surgissent des « fantômes » et des « spectres » imaginaires, piranésiens et winckelmanniens, dont les proportions surréelles rendent négligeables les comédiens lilliputiens chargés de leur prêter, en coulisse, à force de calculs, une vérité hallucinatoire et toute d'artifice. On n'a plus à faire ni avec la scène contemporaine, en dépit des leurres multipliés par Diderot pour ancrer son propos dans quelque réalité familière, ni avec la scène antique qu'avait reconstituée et évoquée avec précision l'abbé Du Bos. On se trouve transporté, par une brillante déclamation qui se suffit à elle-même, dans l'imagination d'un metteur en scène débridé de *peplum*, Arlequin empereur sur la Lune, qui a refait le théâtre à sa démesure. Ce théâtre imaginaire est très dédaigneux au fond, comme le sera le cinéma de Cecil B. De Mille, pour l'art du comédien, ses acteurs étant redevenus les « mécaniques » et les esclaves qu'ils avaient été dans l'Antiquité, ses actrices étant invitées à devenir les clones d'une M^{lle} Clairon réinventée par Diderot, fort différente de celle qui se révèle elle-même dans ses

Mémoires. L'enthousiasme à froid de Diderot imagine un spectacle idéal dont la perfection suppose, de la part de ceux qui l'interpréteraient, une véritable amputation d'enthousiasme, une science technicienne capable de construire, pour l'effet, des figures démesurées et sortant de l'humanité. Ce spectacle rêvé suppose aussi un public tyran, renouvelé des empereurs antiques, à qui des comédiens experts procureraient, comme à Claude et à Néron, des apparitions inouïes capables de l'arracher hors de lui-même.

La rhétorique renvoyait à une communauté traditionnelle de parole, vivifiée par le « feu divin » de la grande éloquence et du théâtre qui lui révélait les replis de sa propre nature. L'esthétique dramatique de Diderot échafaude un théâtre utopique pour une société utopique « où chacun sacrifie ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout⁶⁵ ». Cette utopie théâtrale suppose une utopie politique. La querelle sur le comédien avait jusqu'alors opposé des interprétations en sens divers de la « gaie science » d'un monde hiérarchisé dont les différents étages supérieurs avaient fini par entrer en « conversation » dans le miroir et à l'exemple de ce que lui montrait son théâtre. L'utopie que le *Paradoxe* de Diderot échafaudait supposait l'abolition d'un fragile chef-d'œuvre de civilisation qui avait pris trois siècles pour s'incarner.

Tragédie, poésie et terreur : Chateaubriand et Talma

Mieux que Diderot, François Riccoboni avait pressenti l'espèce de jugement de Dieu par lequel la Révolution et la Terreur allaient trancher dans la querelle sur le comédien du XVIII^e siècle. C'est lui qui le premier, dès 1750, avait préparé le triomphe sur la scène française d'un nouveau tragique sur le comique, et le principe d'un autre art d'interpréter avec naturel les héros sur la scène : « Les hommes d'un rang le moins élevé, avait-il écrit, qui s'abandonnent plus aisément aux impressions qu'ils reçoivent, le peuple qui ne sait point contraindre ses sentiments, ce sont là les modèles de la forte expression. C'est chez eux que l'on peut voir l'accablement de la douleur, l'abaissement d'un suppliant, l'orgueil méprisant d'un vainqueur, la fureur portée à l'excès. C'est là qu'on trouve plus que partout ailleurs les exemples du grand tragique⁶⁶. » Le modèle, le référent du héros de tragédie, n'est plus le grand seigneur ni le roi, mais « l'homme de la nature » populaire dans la vérité nue de ses passions. Le « vernis de politesse » qu'y ajoute l'art du comédien, et que François Riccoboni lui conseille d'emprunter aux conventions et aux convenances qui régissent les différentes institutions du discours dans la société française, est la part qui revient à l'art et au goût sur une scène tragique qu'il invite à chercher ses sources d'inspiration et d'imitation dans la « nature » populaire et sans art.

Talma trouva le vrai départ de sa carrière en 1789, dans le rôle odieux et impossible, quasi néronien, du roi de la Saint-Barthélemy, dans la tragédie en prose de Chénier intitulée *Charles IX*. En juin 1792, Chateaubriand retour d'Amérique, et sur le point d'émigrer, avait assisté à une reprise avec Talma dans

le rôle titre de la tragédie de Marie-Joseph Chénier, le poète régicide auquel il succéderait en 1811 à l'Institut. Trente-trois ans plus tard, en 1825, le spectateur de 1792, qui avait pu entre-temps assister aux triomphes de Talma sous le Consulat et l'Empire, dut lire avec un intérêt passionné les *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral* que le grand tragédien publia cette année-là dans les *Mémoires dramatiques*. C'était un testament : il mourut l'année suivante sans pouvoir donner suite aux « souvenirs d'une longue expérience » dont il exprimait le projet dans ses *Réflexions*.

Obsédé par la Révolution et la Terreur, disciple mal repent de Rousseau, Chateaubriand n'en était pas moins insatiable de théâtre depuis son adolescence⁶⁷. Le mémorialiste a raconté sa première expérience dramatique, en compagnie de son frère aîné, à Saint-Malo : on joue *Le Père de famille* de Diderot, et les impressions de l'adolescent sont de « frayeur » et de « supplice » dans la foule qui occupe la salle, et de désintérêt pour les acteurs du drame larmoyant qui gesticulent sur la scène. Pour le survivant de Thionville et de Londres, le témoignage écrit du grand acteur en 1825 réveillait une foule de souvenirs liant la scène tragique de la Comédie-Française à celle du Paris révolutionnaire d'après 1789. L'intelligence de ce témoignage l'éclairait par ailleurs sur sa propre vocation de poète, l'inspiration qu'il avait reçue de la tragédie historique française, et le rôle qu'elle lui avait donné en 1801 de chef d'école littéraire, faisant passer un « frisson nouveau », d'essence tragique, dans une littérature corsetée par des conventions et des convenances auxquelles, en gentilhomme « bien né », il savait se plier sans en exagérer la valeur.

Pour le Talma des *Réflexions*, c'était à Lekain sous l'Ancien Régime qu'il était revenu d'inaugurer en France la réforme de la scène tragique qu'il avait lui-même parachevée. Lekain, écrit-il, « simple plébéien, arraché d'un atelier d'orfèvrerie, n'avait pas été élevé sur les genoux des reines, comme Baron prétendait qu'auraient dû l'être les acteurs, mais la nature, plus noble institutrice encore, s'était chargée de lui révéler ses secrets⁶⁸ ». Ce n'est qu'« avec le temps » que cet homme du peuple, doué par la nature du génie des passions fortes, apprit à canaliser ses énergies natives, à « régler son désordre » et en « calculer les mouvements ». L'art est donc venu donner forme à la nature, mais sans apposer un « vernis » social sur cette génialité originale et originelle, indemne d'une précoce éducation aux convenances du beau monde et puisant directement dans son propre fonds la vérité des passions humaines. Il avait en commun « cette rare et précieuse faculté », sur la scène de la Comédie-Française, avec une autre plébéienne, M^{lle} Duménil, douée de « cette sensibilité profonde qui constitue le véritable talent », mais à laquelle elle s'abandonnait « sans règle et sans science », ce qui ne l'empêchait pas d'atteindre à des sommets tragiques, au grand dépit de sa rivale, M^{lle} Clairon. Plus réfléchi, plus artiste, Lekain n'en avait pas moins à la disposition de son art une nature quasi sauvage :

Lekain fut très passionné. Il n'aima jamais qu'avec fureur : il haïssait, dit-on, de même ; et celui-là ne sera jamais qu'un médiocre acteur dont l'âme n'est pas susceptible de ressentir des passions extrêmes. Il est dans leur expression tant de nuances qu'on ne peut deviner et que

l'acteur ne peut bien rendre que lorsqu'il les a éprouvées lui-même ! Riche alors des observations qu'il a faites sur sa propre nature, il se sert à lui-même et d'étude et d'exemple. Il s'interroge sur les impressions qu'il a ressenties, sur l'expression dont ses traits sont empreints, sur les accents dont sa voix s'est émue dans les divers accès des passions qu'il a éprouvées ; il médite ces souvenirs et en fait passer toutes les réalités dans les passions fictives qu'il est chargé de peindre⁶⁹.

Comme le Rousseau écrivain des *Confessions*, c'est par la descente au fond de lui-même et dans les passions à l'état natif qu'il y découvre que l'artiste de la scène trouve les mouvements et l'expression propres à prêter vie et vérité aux rôles qu'il interprète. Du Bos, Riccoboni père et fils, Sainte-Albine excluaient de la quête de la « nature » et de l'« âme » par l'acteur sa propre sensibilité privée. Aux yeux de Talma, Lekain et M^{lle} Duménil ont demandé à leur sensibilité intime, qui coïncidait avec la vérité universelle de la nature et de l'âme, les ressources de la représentation des passions fortes ou extrêmes. Talma, évoquant ses propres souvenirs, montre comment il a pu lui-même, au beau milieu d'un chagrin extrême et bien réellement éprouvé, observer les altérations de sa propre voix afin, le cas échéant, de les reproduire en scène. L'auteur des *Réflexions* met ainsi fin à la confusion qui caractérisait la poétique classique, entre la forme artistique qu'il convient de donner à la matière, et les convenances et bienséances sociales qui régissent la conversation des « honnestes gens ». Ce filtre second et social est de trop : la nature pure doit transparaître intacte sous la forme que lui donne l'art, et l'art seul. Se livrant à une analyse éblouissante de deux scènes du *Britannicus* de Racine, Talma montre, en des termes propres à ravir le Stendhal de *Racine et Shakespeare* et la critique allemande, de Lessing à Humboldt, comment le dramaturge contemporain de Louis XIV renvoie à un récit abandonné au confident Narcisse l'expression de la passion sauvage qui s'est emparée de Néron pour Junie, et plie aux bienséances galantes la scène suivante, où l'empereur fait publiquement sa cour à Junie en personne.

La révolution de la vérité contre les conventions mondaines inaugurée par le plébéen Lekain a été confirmée pour Talma par les « grands événements de la révolution » qui ont mis la scène tragique française au défi de la tempête politique dans la rue et dans les assemblées populaires. Fini le jeu de miroir entre la scène de théâtre et le cérémonial de cour ou la conversation de « bonne compagnie ». Abolis les filtres de la Chambre, du Barreau, de la Chaire surimposés aux torrents de la nature. Cette fois, la tragédie dans la vie et la nature nue se sont dépouillées des formes sociales qui les bridait, mettant à égalité de passions l'homme du peuple et le gentilhomme. Ce fut une leçon décisive pour l'acteur tragique, à l'art duquel elle a révélé l'universalité des « grands mouvements de l'âme » :

La Révolution, qui a mis tant de passions en jeu, n'a-t-elle pas eu des orateurs populaires qui ont étonné par des traits sublimes d'une éloquence non recherchée, et par une expression et des accents que Lekain même n'eût pas désavoués⁷⁰ ?

Aussi, en dépit de l'admiration que la gauche universitaire actuelle porte à Diderot, à son *Paradoxe* et à la Révolution, le témoin de la Révolution qu'est Talma, et quel témoin ! réfute avec la dernière netteté le pré-brechtisme du

philosophe, qu'il taxe vertement de « manque de sensibilité ». L'acteur prend hautement le parti du naturel autobiographique introduit dans les Lettres françaises par cet autre plébéien de génie, quoique un peu mètèque, que fut Rousseau. Peu importe que Rousseau ait combattu le théâtre corrompé, alors que Diderot l'a célébré. Sur l'essentiel, c'est-à-dire la vraie grandeur de l'art et sa source profonde, c'est l'auteur des *Confessions* qui était du bon côté.

On distingue entre Jean-Jacques et Diderot la différence de l'ostentation à la vérité, comme entre les acteurs on discerne la diction sentie qu'inspire la nature, de la déclamation convenue qu'on peut apprendre, et dont les accents n'émeuvent pas parce qu'ils ne sortent point du fond du cœur. Diderot n'avait donc point ce qu'il faut pour juger du talent des acteurs, et il n'est pas étonnant qu'il ait beaucoup exalté celui de Mademoiselle Clairon, qui était tout de composition, et par cela même avait quelque analogie avec le génie de ce philosophe, et qu'il ait en même temps rabaisé celui de Mademoiselle Duménil, qui prenait sa source dans une exquise sensibilité ; il lui échappe cependant de dire que celle-ci était quelquefois sublime, et dans l'éloge pompeux qu'il fait de sa protégée, il s'écrie assez froidement : « Quel jeu plus parfait que celui de mademoiselle Clairon ? » J'avoue que je préfère le jeu sublime au jeu parfait⁷¹.

Chacun de ces mots était miel pour le Chateaubriand de 1825 qui, en dépit de ses apparences de pair de France, irrité *in petto* contre les momies d'Ancien Régime qui lui gâtaient sa Restauration, restait en profondeur ce qu'il avait été dans sa jeunesse, un « disciple de Rousseau » et un ennemi de Diderot et de la « coterie holbachique ». En 1802, il avait de nouveau assisté à plusieurs représentations dramatiques dont la vedette était Talma. Le jeu de l'acteur, depuis 1792, avait profondément évolué. Il s'était porté à la hauteur des plus grands rôles de Shakespeare et de Corneille. Revenu d'Angleterre, Chateaubriand lui-même était bien préparé, par les épreuves et par les représentations shakespeariennes qu'il avait vues à Londres, à comprendre le sentiment tragique renouvelé par Talma sur la scène française. Idolâtré du public, l'acteur était la cible, comme le Chateaubriand *d'Atala*, de la critique néo-classique. D'où les *Réflexions* de 1825, où Talma met fin à une irritante querelle en démontrant la continuité profonde entre l'art de Lekain et le sien. La querelle, cette fois, opposait au déclamateur Chateaubriand le génie de Voltaire, comme au tumultueux Talma elle opposait le génie de Lekain. Pour sa part, Chateaubriand avait dès 1802, dans le *Génie du christianisme*, répliqué à ses aristarques néo-classiques en se réclamant non seulement du Voltaire de *La Henriade* et d'*Alzire*, mais surtout des grands classiques, notamment Bossuet, supérieurs à leurs épigones du XVIII^e siècle.

Le grand acteur avait eu pour lui l'admiration de deux irréconciliables « contemporains capitaux », Napoléon et M^{me} de Staël. Dans la correspondance qu'elle échangea avec Talma, Germaine, elle aussi disciple de Rousseau, ne tarit pas d'un enthousiasme presque jaloux pour l'acteur tragique, allant jusqu'à écrire : « Votre art est le premier de tous, il est passager comme la jeunesse, la beauté, le bonheur, et c'est précisément l'impossibilité de le fixer comme la peinture et la poésie qui le rend encore plus précieux⁷². » Disputant Talma à l'Empereur, elle lui consacra dans *De l'Allemagne* des pages élogieuses, où elle lui

accordait « l'esprit avec lequel une âme honnête saisit les symptômes du crime », c'est-à-dire rien de moins que le génie de Tacite stigmatisant Néron. Les lettres de M^{me} de Staël à Talma, publiées en 1825, six ans après la mort de la grande amie et rivale de Chateaubriand, purent convaincre un peu plus celui-ci de leur parenté d'âme, de leur commune horreur pour les Nérons de la Terreur comme pour le Néron de l'Empire, et de leur admiration partagée pour le génie tragique de Talma, interprète de leur jeunesse généreuse et meurtrie.

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand prend soin de souligner à quel point, bien que né gentilhomme, il a grandi comme un « enfant de la nature », de plain-pied avec les plus humbles, formé par les mêmes « instituteurs sauvages » du peuple breton, les vents, les flots, la solitude. Jeune encore, il a connu les épreuves, les souffrances, le malheur, l'anonymat des plus « infortunés » : son talent de poète, d'une nature que les Anciens nommaient un « mal sacré », l'a mis à même d'être l'interprète de la terreur et de l'ironie noire du « siècle des révolutions ». S'il est né gentilhomme, ce n'est pas au sens du courtisan à la Talleyrand, cynique imperturbable et « froid » derrière ses masques de girouette, comme Diderot voulait son comédien. Le sentiment d'avoir compris, grâce au malheur même qui s'est abattu sur la France et sur les siens, le fond terrible de la nature et du destin humains, lui a inspiré en 1836 l'une des plus saisissantes tirades des *Mémoires*. Évoquant Talma, le mémorialiste ne tente pas d'analyser ou de moraliser le jeu du grand acteur défunt, comme l'avait fait M^{me} de Staël dans *De l'Allemagne*. Il s'identifie littéralement à lui, il joue son rôle : ses souvenirs de Talma en scène se ravivent par la remontée à sa mémoire des spectacles atroces qu'il avait lui-même endurés dans les rues de Paris en 1792, et de sa propre déréliction d'émigré à Londres en 1793-1794, accablé des nouvelles de la Grande Terreur en France. Les choses vues, souffertes et prévues alors, rapportées auparavant dans les *Mémoires*, ont préparé en quelque sorte l'accès de mémoire involontaire dont le nom de Talma sera l'occasion quatre livres plus loin.

Revoyant comme en cauchemar les futurs massacreurs de septembre en plein sabbat oratoire au club des Cordeliers, il avait écrit :

Les métaphores étaient prises du matériel des meurtres, empruntées des objets les plus sales de tous les genres de voirie et de fumier, ou tirées des lieux consacrés aux prostitutions des hommes et des femmes. Les gestes rendaient les images sensibles ; tout était appelé par son nom, avec le cynisme des chiens, dans une pompe obscène et impie de jurements et de blasphèmes. Détruire et produire, mort et génération, on ne démêlait que cela à travers l'argot sauvage dont les oreilles étaient assourdies. Les harangueurs, à la voix grêle ou tonnante, avaient d'autres interrupteurs que leurs opposants : les petites chouettes noires du cloître sans moines et du clocher sans cloches s'éjouissaient, aux fenêtres brisées, en espoir du butin ; elles interrompaient les discours. On les rappelait d'abord à l'ordre par le tintamarre de l'impuissante sonnette ; mais ne cessant point leur criaillement, on leur tirait des coups de fusil pour leur faire faire silence : elles tombaient, palpitantes, blessées et fatidiques, au milieu du Pandémonium⁷³.

Figures de la boucherie prochaine des prisonniers des Carmes et de l'Abbaye, figures de la réduction des humains à l'animal de sacrifice et de tuerie, les

chouettes des Cordeliers, emplumées de deuil, tachées de sang, sont « fatidiques » : leur chute annonce, comme le vol des oiseaux pour les anciens augures, le temps de plomb et d'assassinat de masse, tandis que les théâtres de Paris au même moment le représentaient comme un retour à l'âge d'or :

Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie florissait au théâtre : il n'était question que d'innocents pasteurs et de virginales pastourelles : champs, ruisseaux, prairies, moutons, colombes, âge d'or sous le chaume, revivaient aux soupirs du pipeau, devant de roucoullants Tircis et les naïves tricoteuses qui sortaient du spectacle de la guillotine [...]. Les conventionnels menaient promener les petits enfants ; ils leur servaient de nourrice ; ils pleuraient de tendresse à leurs simples jeux ; ils prenaient doucement dans leurs bras ces petits agneaux, afin de leur montrer le *dada* des charrettes qui conduisaient les victimes au supplice. Ils chantaient la nature, la paix, la pitié, la bienfaisance, la candeur, les vertus domestiques ; ces béats de philanthropie faisaient couper le cou à leurs voisins avec une extrême sensibilité, pour le bonheur de l'espèce humaine⁷⁴.

Une peste a envahi Paris comme elle avait envahi la Thèbes d'Œdipe, et comme avait su la représenter le génie antique de Sophocle. Sa réalité, son épouvante, son grotesque atroce et exorbitant démentent toute la sensiblerie progressiste des Lumières et affadissent jusqu'au ridicule et à l'odieux un théâtre moderne qui avait prétendu en cérémonie de cour « imiter les actions humaines ». La tragédie dans les faits frappe d'inanité les conventions et la distinction des genres dramatiques modernes, tous dépassés par le chaos et la férocité de l'Histoire en marche ressentis par une sensibilité violentée. Elle frappe de vanité la prétention d'imposer des règles de convenance et des voiles de charme à la représentation de la nature par l'art. Seul, rétrospectivement, s'arrache à cet affadissement moderne de la représentation le génie médiumnique de Talma, celui de « l'âme honnête saisissant les symptômes du crime ». Il s'est pour ainsi dire accru et nourri, comme le sien propre, de l'horreur inouïe de cette peste répandue dans un royaume naïvement persuadé, jusque-là, que le tragique relevait d'un genre littéraire gouverné par la même étiquette que celle de Versailles.

Qu'était-il donc Talma ? Lui, son siècle et le temps antique. Il avait les passions profondes et concentrées de l'amour et de la patrie ; elles sortaient de son sein par explosion. Il avait l'inspiration funeste, le dérangement du génie de la Révolution à travers laquelle il avait passé. Les terribles spectacles dont il avait été environné se répétaient dans son talent avec les accents lamentables et lointains des chœurs de Sophocle et d'Euripide. Sa grâce, qui n'était point la grâce convenue, vous saisissait comme le malheur. La noire ambition, le remords, la jalousie, la mélancolie de l'âme, la douleur physique, la folie par les dieux et l'adversité, le deuil humain : voilà ce qu'il savait. Sa seule entrée en scène, le seul son de sa voix, étaient puissamment tragiques. La souffrance et la pensée se mêlaient sur son front, respiraient dans son immobilité, ses poses, ses gestes, ses pas. *Grec*, il arrivait pantelant et funèbre, des ruines d'Argos, immortel Oreste, tourmenté qu'il était depuis trois mille ans par les Euménides ; *Français*, il venait des solitudes de Saint-Denis, où les Parques de 1793 avaient coupé le fil de la vie tombale des rois. Tout entier triste, attendant quelque chose d'inconnu, mais d'arrêté dans l'injuste ciel, il marchait, forcé de la destinée, inexorablement enchaîné entre la fatalité et la terreur⁷⁵.

En 1836, toutes les émotions contemporaines de la mort de Louis XVI

venaient d'être réveillées pour Chateaubriand par la mort de Charles X, et par le désespoir de voir assis sur le trône de France l'usurpation du fils de Philippe-Égalité, dont le fragile régime recourait froidement et fréquemment à la répression sanglante. Cette ancienne et nouvelle accumulation de deuil, de douleur, d'indignation, de mélancolique ironie explose dans ce portrait de Talma, auquel elle donne un souffle, un rythme, une sorcellerie évocatoire qui prennent de court les dernières nouveautés du drame et de la prose romantiques. En réalité, c'est un autoportrait, et un miroir sorcière où se refléchit « en abyme » la poétique des *Mémoires d'outre-tombe*. La forme artistique des *Mémoires*, comme la déclamation de Talma, ne doit rien aux conventions littéraires et sociales, elle est dictée de l'intérieur par la poussée puissante d'émotions remémorées et réfléchies, mais toujours à vif. On ne saurait imaginer une réfutation plus tranchante, par la vérité de l'inspiration et ses ailes autobiographiques, du *Paradoxe sur le comédien*, paru dans son intégralité six ans plus tôt.

1. Outre mes études sur cette querelle résumées dans « La Querelle de la moralité du théâtre au XVIII^e siècle » (*Bulletin de la Société d'histoire de la philosophie*, 84^e année, n° 3, juillet-septembre 1990, pp. 70-88), et celles de Jean DUBU reprises dans *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Presses universitaires de Grenoble, 1997, voir les travaux sur la même querelle, dans l'aire italienne, de Ferdinando TAVIANI, *La Commedia dell'arte et la società barocca : la fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1969, et Ferruccio MARROTTI et Giovanna ROMELI, *La Commedia dell'arte e la società barocca : la professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.

2. Outre J. DUBU cité à la note précédente, voir les travaux de Laurent THIROUIN : *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, et son recueil : *Pierre Nicole, Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès contre le théâtre (Antoine Godeau, Antoine Singlin et M^{me} de Sablé)*, Paris, Champion, 1998.

3. VOLTAIRE, « La mort de Mademoiselle Lecouvreur », dans *Contes en vers et poésies diverses*, Introduction par Alphonse Séché, Paris, Éditions Lutetia, Londres, Édimbourg et New York, Nelson, 1936, pp. 75-76.

4. Voir Jacques JAUBERT, *Mademoiselle Clairon comédienne du roi*, Paris, Fayard, 2003.

5. Voir la remarquable synthèse de François MOUREAU, dans le catalogue *Watteau* (Paris, Réunion des musées nationaux, 1984), sous le titre : « Watteau dans son temps », pp. 471-508.

6. Voir Marie-Catherine SAHUT, « Un exceptionnel décor de J.-B. Oudry entre au Louvre », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, février 2003, pp. 13-19.

7. Voir Xavier DE COURVILLE, *Luigi Riccoboni, dit Lelio*, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, Paris, L'Arche, 1967.

8. Voir François MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.

9. Voir André BLANC, *F. C. Dancourt (1661-1725)*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1984.

10. Voir Alexandre CALAME, *Regnard, sa vie et son œuvre*, Alger, 1960.

11. Voir Jane MARSH DIECKMANN, « Des *Observations* au *Paradoxe* », introduction à l'édition critique du *Paradoxe sur le comédien*, dans DIDEROT, *Œuvres complètes*, t. III, *Critique*, Paris, Hermann, 1995, pp. 3-24.

12. Voir dans le recueil *Marivaux subversif?* publié sous la direction de Franck SALAÜN (Paris, Desjonquères, 2003) Maria Grazia PORCELLI, « Le dernier Marivaux ou la réflexion sur le théâtre », pp. 341-342, conçu dans le même esprit que l'article de Pierre FRANTZ, « Du spectateur au comédien : un nouveau point de vue », dans *R.H.L.F.*, septembre-octobre 1993, 93^e année, n° 5, pp. 685-699.

13. Le mot, dans son sens pascalien, apparaît dès le titre de la section I : « De la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennui » (p. 5 de l'édition de 1770, réimpr., Genève, Slatkine, 1993, p. 8).

14. La méthode de Du Bos confirme *a posteriori* les vues que défend Emmanuelle HÉNIN dans son récent et savant ouvrage *Ut pictura theatrum. Théâtre et Peinture de la Renaissance au classicisme français*, Genève, Droz, 2003. La correspondance des autres arts se réfléchissant dans celui de la scène tragique française a fait l'objet d'une magnifique étude de Wilhelm von Humboldt parue en 1799 et adressée à Goethe : « Uber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen » in *Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Johann Wolfgang Goethe*, t. III, 1^{re} partie, pp. [66]-110, Tübingen, 1800 ; réimpression J.G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1965.

15. *Réflexions*, éd. 1770 citée, p. 316, réimpr. citée, p. 340.

16. *Réflexions*, éd. citée, p. 377, réimpr., p. 344.

17. *Ibid.*

18. *Réflexions*, éd. citée, p. 377, réimpr. p. 346.

19. Voir mon étude sur le P. de Cressolles, qui passa au XVIII^e siècle pour le nouveau Quintilien, dans *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, pp. 414-448.

20. *Réflexions*, éd. citée, p. 348, réimpr. p. 378 ; QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, livre XI, chap. III.

21. Voir Xavier DE COURVILLE, *Luigi Riccoboni, dit Lelio, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris, L'Arche, 1967.

22. Louis RICCOBONI, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson, Veuve Delormel, Prault fils, 1738, p. 15.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. *Ibid.*, pp. 18-19.

25. *Ibid.*, p. 20.

26. *Ibid.*, pp. 23-24.

27. *Ibid.*, p. 26.

28. *Ibid.*, pp. 32-33.

29. *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 55.

30. Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) avait la variété de dons, de curiosités et de goûts qui était requise pour le journalisme au début du XVIII^e siècle. Collaborateur de *L'Europe savante* dès 1718, il devint successivement rédacteur à la *Gazette de France* (1733-1749) et rédacteur en chef du *Mercure* en 1751. De dramaturge amateur de la nouvelle Comédie-Italienne à ses débuts, il devint auteur de pièces imprimées dans le *Mercure* de 1749 : *L'Amour au village* et *La Convention téméraire*. Il fut nommé censeur royal en 1751. Il a résumé son expérience du théâtre dans *Le Comédien* (1747), aussitôt réédité, bientôt traduit en anglais par Aaron Hill et encore publié en 1825 à la suite des *Mémoires* de l'acteur Monvel. Il n'appartenait pas à la même famille que les frères Rémond de Montmort (1678-1719) et Rémond de Saint-Mard (1682-1757) qu'il fréquenta dans les mêmes cercles parisiens.

31. *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 72.

32. BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ; ou Journal d'un observateur [...]*, t. XII, Londres, John Adamson, 1784, p. 135.

33. Voir *L'Art de la conversation*, publié par Jacqueline HELLEGOUARC'H, Paris, Garnier, 1997, et ici même, pp. 329-410, le chapitre intitulé « D'Italie en France. De la civilité à la citoyenneté ».

34. Une abondante anthologie de ces deux traités figure dans l'ouvrage de J. HELLEGOUARC'H citée à la note précédente.

35. *Le Comédien*, 2^e éd., Paris, Vincent et Fils, 1749, « Préface », p. 11.

36. *Ibid.*, p. 18.

37. VOLTAIRE, *Encyclopédie*, t. V, article « Esprit ».

38. *Ibid.*

39. Voir *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 8.

40. Voir Thomas PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory of Art*, Yale University Press, 1985.

41. *Le Comédien*, éd. citée, p. 37.

42. *Ibid.*, p. 26.

43. *Ibid.*, p. 32.
44. *Ibid.*, pp. 32-33.
45. *Ibid.*, pp. 39-40.
46. OVIDE, *Métamorphoses*, traduction G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1928, t. I, pp. 7-11.
47. *Le Comédien*, éd. citée, p. 44.
48. *Ibid.*, pp. 47-48.
49. *Ibid.*, p. 45.
50. *Ibid.*, p. 85.
51. *Ibid.*, p. 46.
52. C'est le titre du chapitre IV, p. 91. La question de la « froideur », plus impardonnable chez l'acteur tragique que chez tout autre, est traitée pp. 98-99.
53. *Ibid.*, p. 91.
54. Michael FRIED, *La Place du spectateur, esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{re} éd., Univ. de Chicago, 1980).
55. *L'Art du théâtre*, à Madame ***, Paris, Simon Giffard, 1750.
56. *Ibid.*, pp. 36-45.
57. *Ibid.*, p. 43.
58. *Ibid.*, p. 43.
59. *Ibid.*, p. 100.
60. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, livre XIII, chap. VII, Paris, Garnier, t. II, 1992, p. 36.
61. Art. « Déclamation », t. IV, pp. 380 A-692 A.
62. *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 24.
63. Article « Déclamation » cité, p. 698 B.
64. *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 11.
65. *Ibid.*, p. 27.
66. *L'Art du comédien*, éd. citée, p. 43.
67. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. citée, t. II, livre II, p. 181.
68. TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 30.
69. *Réflexions*, éd. citée, p. 65.
70. *Ibid.*, p. 43.
71. *Ibid.*, p. 48.
72. Correspondance avec M^{me} de Staël, dans *Réflexions*, éd. citée, p. 84.
73. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. citée, t. I, livre IX, chap. III, p. 487.
74. *Ibid.*, chap. II, pp. 479-480.
75. *Ibid.*, t. II, livre XIII, chap. IX, pp. 44-45.

UN PHILOSOPHE ET SES THÉOLOGIENS

VOLTAIRE ET LA COMPAGNIE DE JÉSUS

Voltaire, le Français par excellence, a littéralement inventé l'Angleterre pour l'opinion européenne, précédant d'un demi-siècle Louis XVI et Vergennes qui ont, depuis Versailles, « lancé » les États-Unis sur la scène diplomatique mondiale. Les Français auraient tort de se plaindre du « protectorat » anglo-saxon sur l'univers globalisé en anglais : ils en ont eu, publicitairement parlant, l'initiative. C'est le genre de dette qui coûte très cher et qui ne se rembourse pas. C'est justice, tout au moins pour Voltaire qui a si bien servi l'Angleterre, de se voir lui-même si bien servi à Oxford par la prestigieuse Voltaire Foundation. Aucun doute en effet : c'est bel et bien à ses *Lettres philosophiques*, publiées clandestinement en 1734 et condamnées au feu par le Parlement de Paris, que l'Angleterre doit la faveur dont elle a joui dans l'opinion continentale, et notamment en France, au XVIII^e siècle, faveur qui n'a plus faibli depuis, et qu'elle a eu l'habileté d'amalgamer à temps, sous Margaret Thatcher et Tony Blair, avec le prestige écrasant conquis au cours du XX^e siècle par son ancienne colonie, la République fédérale américaine, détachée d'elle au XVIII^e siècle par le secours de la marine et de l'armée françaises, et accueillie solennellement dans le concert des puissances par la monarchie française. Mais n'anticipons pas. Commençons par le commencement d'une ascension anglo-américaine qui atteint son zénith sous nos yeux, en ce début du XXI^e siècle.

Grâce à Voltaire, le régime politique et religieux issu de la révolution de 1688 et la philosophie de John Locke qui le légitimait devinrent familiers et attrayants pour l'Europe monarchique des Lumières. L'Angleterre des Hanovre, exaltée par les *Lettres* de l'écrivain français, devint l'équivalent moderne de ce qu'avaient été la république de Venise et la république des Provinces-Unies pour l'Europe lettrée de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Les *Éléments de la philosophie de Newton*, publiés par Voltaire en 1738, parachevèrent une des opérations de relations publiques les plus réussies dont ait jamais bénéficié une nation européenne : Voltaire y établit pour le public européen la supériorité de la science anglaise sur la science française, jusque-là confiante dans le système de Descartes. Avant Voltaire, les savants huguenots du Refuge, héritiers de ce Jean Calvin dont la foi réformée avait converti les Pays-Bas avant de conquérir l'Amérique, avaient fait connaître, par leurs traductions et recensions, la pensée de Locke à l'Europe continentale. La Fontaine avait pu écrire dès 1693, dans sa

fable *Le Renard anglais* : « Les Anglais pensent profondément. »

Mais jusqu'aux *Lettres philosophiques*, l'Angleterre était restée une île lointaine dont on s'expliquait mal le poids grandissant dans les affaires et la pensée de l'Europe. Les *Lettres* révélèrent une civilisation complète et originale, avec son économie marchande, sa relative tolérance religieuse, sa liberté politique, sa brillante littérature, ses philosophes originaux et ses grands savants. Une telle révélation, qui suppose le génie conjugué du journaliste, de l'anthropologue et du philosophe, n'est pas sans analogie avec celle dont avait bénéficié, pendant l'enfance de Voltaire, la Chine : les « Relations » des missionnaires jésuites français, publiées à partir de 1703, firent de l'empire du Milieu, de son gouvernement, de sa religion, de sa philosophie et de sa science, une autre référence majeure pour l'opinion européenne des Lumières.

Le comble, c'est que, par-devers lui, l'Angleterre qu'il célébra surtout pour agacer ses compatriotes « Welches » irritait Voltaire :

*A foolish people who believe in God and trust in ministers*¹.

Il la quitta furieux en octobre 1728 et n'y revint jamais. Il a marqué un attachement beaucoup plus vif et persévérant pour Frédéric II, Catherine II et pour leurs modèles absolutistes, Louis XIV et Pierre le Grand. N'a-t-il pas été jusqu'à écrire à Frédéric :

Je rêve à mon prince comme on rêve à sa maîtresse² ?

Il n'aurait jamais, même temporairement, donné son cœur à George III. Un royaume, comme l'Angleterre des Hanovre, dépourvu d'une véritable cour et dont les mœurs étaient imprégnées de puritanisme religieux, présentait en définitive moins d'attrait pour lui que les despotismes éclairés ou à éclairer qui pullulaient sur le continent. Beaucoup plus sincèrement et profondément que Voltaire, Montesquieu a épousé l'esprit des institutions anglaises, et c'est lui qui en a fait le modèle de constitution politique libre. Voltaire avait réussi tout autre chose : il avait mis l'Angleterre et toutes choses anglaises à la mode, il lui avait inventé une « image ». Une fois réussie cette campagne, il en entreprit d'autres. Réformateur patenté par lui-même des régimes continentaux, il ne conçoit les réformes qu'appliquées d'en haut, par un prince absolu qui fait passer à l'acte le programme souhaité par une élite « philosophique ». En France, il crut un instant que Louis XVI serait ce prince et que Turgot, interprète du programme des philosophes, en serait le Colbert. Plutôt qu'à une évolution de l'ancienne monarchie théocratique et absolutiste vers le modèle anglais, il a travaillé à la conversion philosophique de l'élite du royaume, prélude à une heureuse révolution de palais. Il admirait Fénelon, il avait une vocation de conseiller de prince selon le modèle catholique le plus classique. Il aurait aimé jouer ce rôle auprès de Louis XV et de ses ministres à Versailles. Il ne plut durablement ni au roi de France ni à M^{me} de Pompadour. Son échec à la cour de France en 1749,

son départ pour la cour de Prusse marquent l'une des grandes articulations politiques du XVIII^e siècle français³.

Mais ce candidat perpétuel à la direction de conscience politique des princes avait d'autres armes et d'autres pouvoirs, et ses véritables succès sont d'un autre ordre. Il a su devenir lui-même un prince et, après 1750, un despote de l'opinion publique européenne. La réussite de son offensive publicitaire en faveur de l'Angleterre fut le premier essai de l'autorité littéraire qu'il sut conquérir et imposer. Par ses voyages, sa correspondance, par l'immense succès de ses essais historiques, anthropologiques, scientifiques, par l'éclat de ses poèmes dans les genres les plus divers, mais aussi par le puissant réseau de solidarités et d'amitiés littéraires qu'il a créé autour de lui, par les patronages royaux ou princiers qu'il s'est attirés, le petit poète de ses débuts, bâtonné, emprisonné, exilé, est devenu un orateur universel, écouté de tous les points d'Europe et exerçant sur l'opinion lettrée un empire redouté et redoutable. Une telle stature et un tel pouvoir spirituel laïc sur l'opinion n'avaient pas de précédent en France. Voltaire a créé un rôle que seuls pourront remplir après lui, et à la même échelle, un Chateaubriand, un Hugo et, à moindre échelle, un Anatole France et un Paul Valéry. Avant Voltaire, un Bossuet, un Fénelon, deux orateurs sacrés rivaux, avaient créé ce rôle. Mais Voltaire ne s'est pas contenté d'être un Bossuet et un Fénelon dans le siècle, il a été aussi Racine, La Bruyère et Fontenelle en un seul homme : ce Protée des lettres a réuni en sa personne toutes les facettes à la fois de l'orateur sacré et de l'homme de lettres profane. Cette centralisation sans précédent des pouvoirs de la parole atteignit ses sommets lorsqu'elle put s'ancrer dans le petit Versailles de Ferney. Elle était symétrique, dans son ordre, de la concentration des pouvoirs politiques ou sacerdotaux dans les États continentaux du XVIII^e siècle. Voltaire, à la tête de la République européenne des Lettres, y exerce un pouvoir absolu comparable à celui des souverains qu'il souhaitait inspirer et au rang desquels finalement il s'est élevé.

On peut se demander si, à l'origine et à l'arrière-plan de ce grand esprit et de sa prodigieuse fortune, le modèle de ses premiers maîtres jésuites n'a pas été déterminant. Eux aussi, quoique collectivement, faisaient de leur Compagnie un seul orateur universel et polyvalent, habile à se servir de l'imprimerie, de l'estampe, des arts visuels pour multiplier l'efficacité de sa parole, pédagogique, éloquente, encyclopédique. L'analogie séduit. Elle n'en est pas moins paradoxale. Voltaire, surtout dans sa vieillesse mobilisée contre « l'Infâme », n'a pas épargné les Jésuites. Il a applaudi, après une brève hésitation, à la suppression de leur Compagnie en 1762⁴. Mais il a fort bien pu intérioriser le modèle avant de l'abandonner à la vindicte janséniste. Nul ne s'avisera de réduire James Joyce à son éducation chez les jésuites de Dublin. Mais il nous manque l'équivalent pour Voltaire du *Portrait of the Artist as a Young Man* pour mesurer le degré d'osmose que l'autobiographie de Joyce nous a révélé entre un génie naissant et celui de ses éducateurs. Or les Jésuites du XVIII^e siècle étaient des éducateurs de génie, bien supérieurs à leurs confrères du XIX^e siècle⁵.

Voltaire lui-même, par des témoignages fréquents dans la première phase de sa

carrière, leur a reconnu du génie. Il a écrit par exemple au P. Porée, dans une lettre à son ancien régent de rhétorique qui accompagne l'envoi des *Éléments de la philosophie de Newton*, en novembre 1738 :

Je vous dois plus d'une sorte d'hommage, c'est vous qui m'avez appris à penser. La sorte d'éloquence dont vous faites profession, n'étant que l'ornement de la vérité, conduit naturellement à la philosophie⁶.

L'ironie dont Voltaire ne se départit jamais, et qui tient beaucoup de cette réserve de conscience dont Pascal fait reproche aux Jésuites, n'exclut nullement, dans cette phrase, que sa philosophie ne soit plus celle de son ancien maître. Mais même avec cette réserve de conscience, le Voltaire de 1738 admet un vaste « tronc commun » d'éloquence avec ses éducateurs.

François Marie Arouet est entré en 1704, il avait dix ans, au collège Louis-le-Grand. Il y est resté pensionnaire pendant sept ans, parcourant tous les degrés de la *ratio studiorum* jésuite, jusqu'au seuil de la classe de théologie réservée aux novices de la Compagnie. Avec la retraite de Cirey et celle, toute relative, de Ferney, c'est l'une des trois périodes les plus studieuses de son existence. Pendant toutes ces années d'enfance et de jeunesse, il a été intimement mêlé à la vie interne de ce qui était alors, avec les Académies royales, l'Oratoire et le monastère bénédictin de Saint-Germain-des-Prés, une des plus brillantes concentrations de science et de talents qui se trouvât alors en France. Il s'est lié au Collège à des adolescents de sa génération qui devaient devenir l'élite du proche avenir : René Louis de Voyer d'Argenson, Cideville et les deux Ferriol, d'Argental et Pont-de-Veyle. Ils sont demeurés toute leur vie ses amis, ses correspondants assidus, ses alliés sûrs : c'est la cellule originelle de la Compagnie voltairienne, qui s'agrègera plus ou moins étroitement d'autres anciens élèves du Collège, le futur cardinal de Bernis, le Président Hénault, le duc de Richelieu, Diderot, Choiseul, Turgot, Malesherbes. Plusieurs d'entre eux étaient d'une naissance et d'une fortune très supérieures aux siennes. Sur le Parnasse jésuite, Voltaire aura été initié à une hiérarchie des esprits qui comptait plus que celle de la naissance et de la fortune et où il avait vocation à occuper les premiers rôles⁷.

La Compagnie de Jésus réunissait au collège Louis-le-Grand ses savants français les plus brillants et les plus respectés ; et chacun d'entre eux, même spécialisé, avait une gamme fort vaste de savoir et publiait dans plusieurs genres. Voltaire se lia dès le collège avec le P. de Tournemine, de haute naissance noble, de science robuste et encyclopédique ; Louis XIV l'avait refusé pour confesseur tant il redoutait l'ascendant qu'il pouvait exercer sur lui. Depuis 1701, le P. de Tournemine était le directeur des *Mémoires* dits de Trévoux, du nom de la petite principauté indépendante où ce périodique était imprimé, à l'abri du privilège royal qui protégeait l'exclusivité du *Journal des savants*⁸. Cette publication avait fait vite autorité en Europe, où elle rivalisait avec les périodiques littéraires publiés par les savants huguenots réfugiés en Hollande. Les rédacteurs des *Mémoires* étaient pour la plupart en résidence au collège Louis-le-Grand, soit au titre de *Scriptores*, déchargés d'enseignement et se consacrant à des travaux

scientifiques, soit au titre de régents dans les diverses disciplines d'enseignement. Quel rapport, dira-t-on, entre cet enfant ou cet adolescent qui poursuit au Collège ce que nous appellerions ses études secondaires et cette pléiade de grands érudits et d'écrivains célèbres en France et dans toute l'Europe ? C'était sans doute une singularité du collège Louis-le-Grand, mais elle était alors moins surprenante que pour nous. Un enfant au XVIII^e siècle, avant Rousseau, était traité non en enfant, mais en petit adulte. L'éducation des enfants confiés au collège était assurée par des régents que nous qualifierions aujourd'hui de chercheurs de rang international, et la communauté du collège associait côte à côte les exercices scolaires et les plus hautes spéculations de l'intelligence moderne et adulte⁹. Pour un jeune esprit ambitieux et doué, le sentiment de se trouver au centre nerveux d'une Compagnie puissante, savante, influente n'a pu manquer d'accompagner et d'exalter ses propres progrès, même s'ils furent d'abord modestes.

En 1704-1711, François-Marie s'est trouvé directement exposé à l'un des foyers les plus intenses de ce que Paul Hazard a nommé *La Crise de la conscience européenne*, du côté de ce que j'appellerais volontiers les « Lumières catholiques¹⁰ ». Le collège Louis-le-Grand était alors en France le cerveau du combat antirigoriste et antijanséniste. Dans la Maison Professe parisienne de la Compagnie de Jésus (l'actuel lycée Charlemagne), le vénérable Pierre Daniel Huet, dernier témoin glorieux de l'exégèse néo-platonicienne de la Renaissance, s'était retiré ostensiblement, avec sa célèbre bibliothèque¹¹. Le collège du quartier Latin et la Maison Professe de la rue Saint-Antoine étaient les meilleurs alliés de Fénelon, exilé dans son archevêché de Cambrai, et symbole illustre de la résistance au rigorisme de Bossuet. Le formidable évêque de Meaux était mort en 1704, assez tôt pour ne pas lire, dans les *Mémoires de Trévoux*, en 1706, une recension favorable des *Œuvres* de l'épicurien Saint-Évremond, mort en exil à Londres en 1703, ou, en 1707, un hommage *post mortem* rendu à Pierre Bayle. Le jeune Arouet se lia, au collège, au P. Thoulhier, son préfet cubiculaire, qui devint plus tard, sous le nom d'abbé d'Olivet, le secrétaire perpétuel et l'historien de l'Académie française. Ce savant ecclésiastique resta toujours un ami très fidèle de Voltaire¹². Dans les années 1704-1711, il préparait son édition critique du *De natura deorum* de Cicéron, un des classiques de la religion naturelle des Lumières. À une époque où Paris était rétracté par les malheurs de la guerre et par les querelles autour du Formulaire, le collège Louis-le-Grand offrait au jeune Arouet un havre exceptionnellement libéral, attentif à toutes les nouveautés scientifiques et philosophiques.

L'horizon ne s'y bornait pas à la France ni même à l'Europe. Un des préfets du jeune Arouet fut le P. Charlevoix, qui s'apprêtait à partir en mission au Canada, dont il sera le premier en date, et non le moindre en intelligence, géographe et ethnologue¹³. Les « Relations » des missionnaires « à la Chine », publiées par les Jésuites français depuis 1703 pour répondre à leurs détracteurs de la querelle des rites, étaient lues avidement au Collège¹⁴. On y recevait aussi des nouvelles et des voyageurs venus des Indes ou d'Amérique du Sud. Les pensionnaires partageaient leur table avec les « jeunes de langue » destinés aux comptoirs français des

Échelles du Levant, ou avec les boursiers du roi issus des grandes familles francophiles d'Alexandrie et d'Alep. Le jeune Arouet a pu aussi se lier avec de jeunes Anglais jacobites dont les familles s'étaient réfugiées à la cour de Saint-Germain. Ce n'est pas encore l'univers houleux et aventureux de Candide, mais c'était déjà, *suave mari magno*, un peu comme à Cirey et à Ferney, un balcon d'où le regard et la conversation se portaient de tous côtés sur le vaste monde.

Voué à la prière et à l'étude, le Collège ne tourne pas le dos à la Cour ou à la Ville. Les représentations théâtrales, les ballets, les cérémonies de distribution de prix dont les élèves sont les vedettes attirent plusieurs fois par an rue Saint-Jacques prélats et ministres, grands seigneurs et grandes dames. Les Académies royales, formées pour une bonne proportion d'anciens élèves du Collège, mais dont les Jésuites eux-mêmes, par une loi gallicane non écrite, sont exclus, font partie du public. Élève brillant, Voltaire a vu très tôt se dessiner, en surimpression du Parnasse scolaire, le Parnasse royal et la gloire littéraire qu'il consacre. S'il n'a rien retenu, sauf leur langage, des exercices de piété assidue qui accompagnèrent ses études, il a trouvé du moins au Collège la foi littéraire et l'entraînement de haute école dont il avait besoin pour y exceller.

La méthode éducative des Jésuites, douce et graduée dans les formes, rigoureuse en substance, savait conjuguer l'émulation de groupe avec le tutorat adapté à la nature singulière de chaque enfant. L'épopée pédagogique de Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, avait commencé à paraître sous le nom de l'archevêque disgracié en 1701. On la lisait aussi à Louis-le-Grand entre 1704 et 1711. Voltaire a très bien pu s'identifier à Télémaque : il était guidé par des mentors aussi attachants que le futur abbé d'Olivet ou le P. Porée. La pédagogie des Jésuites, comme celle de Fénelon leur ami et allié, est une rhétorique en action au service d'une rhétorique générale¹⁵. Un passage de la *Ratio docendi et discendi* du P. Jouvancy, publiée en 1702, donne une idée de la doctrine de ses maîtres, au moment où Arouet entre au Collège :

Dans le choix des preuves, il faut surtout tenir compte de celles qui touchent l'auditeur et qui sont appropriées à ses opinions, à son esprit, à sa condition, à son âge. Nous sommes tous séduits par les apparences fausses ou vraies de ce qui est bon, mais ce qui est bon pour moi ne l'est pas pour vous. Telle chose est utile à ceux-ci, telle autre agréable, honorable pour ceux-là, telle autre nous plaît et nous charme en des circonstances différentes. Comme les hommes ne se laissent guider par les raisons que suivent les sentiments qu'ils éprouvent, il faut, en dehors des preuves qui éclairent notre esprit, exciter les passions, si le sujet le comporte, ébranler la volonté. Pour cela, il sera fort utile de bien connaître les mœurs des hommes et la nature des mouvements de l'âme. Pour chaque genre de causes, il faut exciter des passions différentes¹⁶.

Cet art de persuader, à l'image de la grâce moliniste, met au service de la vérité non seulement les ressources d'expression et d'ambiguïté dont dispose le langage, mais une connaissance anthropologique et morale de la diversité des « esprits », des circonstances et des lieux dont la parole persuasive doit tenir compte pour conquérir. Quelle école pour Voltaire-Protée ! Il aura beau s'en moquer sur le tard dans la marionnette du « R.P. Tout-à-tous », il aura été lui-même la version laïque et endiablée de cet orateur-acteur métamorphique. Une telle école suppose une

mémoire exercée par la mnémotechnique, une habitude des genres les plus divers à l'intérieur desquels la parole s'accorde à son objet et un style sur lequel on peut se livrer à des variations opportunes et virtuoses. Tout cet apprentissage s'appuie chez les Jésuites sur les classiques latins, selon une progression méthodique. On les commente, on les déclame, on les apprend par cœur. Mais surtout, ils servent de point de départ à des exercices d'invention et de variation personnelles. Ce répertoire de formes, de situations, de genres et de styles offre à l'enfance et à l'adolescence une science humaine complète, préparant par la littérature à la vie sociale. L'Antiquité des poètes, des orateurs, des historiens est une introduction à une anthropologie moins structurale que morale. Elle suscite d'autant plus d'appétence qu'elle est enseignée dans un climat d'émulation joueuse, selon le principe de *jocositas* défini depuis le début du XVII^e siècle par les théoriciens jésuites de la pédagogie¹⁷.

Les Jésuites ont su donner à Voltaire la passion du savoir et de l'expression vivante de ce savoir. Loin d'être ressentis comme un devoir pénible, les travaux littéraires devenaient sous leur conduite l'exercice heureux et fertile de dons naturels qu'ils épanouissaient. On trouve dans les *Carnets* de Joseph Joubert un témoignage précieux sur l'ascèse contractée par Voltaire chez les Jésuites, et qui greffa sur son génie d'improvisateur la longue patience des aubes studieuses :

Vous savez que j'ai souvent écouté les vieillards et vous me demandez des anecdotes. L'ancien valet de chambre de M. Arouet le père racontait que, lorsqu'il entrait le matin chez le jeune Arouet avant son lever, il le trouvait « sur son séant, occupé de ses vers, l'œil animé, le regard flamboyant [je cite avec fidélité] la tête, le cou, les épaules, les bras, les mains enveloppées de couvertures de laine ». C'était là son manteau de lit. J'ai ouï dire à un ancien vicaire du diocèse de Meaux que le même accoutrement était à l'usage du grand Bossuet, lorsqu'il travaillait le matin, dans son cabinet, avant le jour, et il n'avait pas d'autre robe de chambre. C'était sans doute une habitude que le jeune poète tenait du Collège et Bossuet du Séminaire¹⁸.

À l'époque où Arouet fait ses études, et en dépit d'une fidélité au latin encore réaffirmée par la *Ratio* de Jouvancy, l'enseignement du Collège rattache plus organiquement que par le passé les exercices littéraires latins à l'éducation du meilleur style français. Cette évolution s'est accompagnée, au même moment, d'une inflexion de la norme stylistique. Traditionnellement, les Jésuites sont cicéroniens. Ils enseignent de préférence la période ample, harmonieuse et ronde. Les *Provinciales* de Pascal avaient mis en évidence tout l'écart qui sépare cette science éloquente de la période latine du ton de conversation qui prévaut en français dans le grand monde, vif, bref et impitoyable pour les méandres du pédantisme. Encore au début du XVIII^e siècle, un des régents de Voltaire, le célèbre P. Lejay, se plaint dans sa *Bibliotheca rhetorum* publiée en 1725 que l'influence des gens du monde gâte en France la norme du meilleur style latin et favorise « *exile quoddam ac jejenum scribendi genus, cujus tota laus antithesibus et acuminibus continetur* » (un certain style maigre et sec dont tout le mérite tient à ses antithèses et à ses pointes). Le P. Lejay n'en accorde pas moins dans sa *Bibliotheca* une section importante à cet exercice d'ingéniosité piquante :

l'épigramme. Voltaire a préféré de beaucoup au P. Lejay un autre de ses régents, le P. Porée. Dans sa *Lettre au R.P. de La Tour*, publiée en 1746, il a pu écrire :

Rien n'effacera dans mon Cœur la mémoire du Père Porée qui est également cher à tous ceux qui ont étudié sous lui. Jamais homme ne rendit l'Étude et la Vertu plus aimables. Les heures de ses leçons étaient pour nous des heures délicieuses ; et j'aurais voulu qu'il eût été établi dans Paris comme dans Athènes que l'on pût assister à tout âge à de telles leçons. Je serais revenu souvent les entendre¹⁹.

Or, dans son enseignement, le P. Porée, ami et parent de Fénelon, prenait le contre-pied de la doctrine du P. Lejay sur le meilleur style. Il déclarait à ses élèves :

Nous sommes plus appliqués que les Anciens à rechercher des penses nouveaux, à tout le moins une manière neuve de présenter les Anciens. On éprouve le besoin de la clarté et l'ennui de la répétition. Nos préférences vont à la grâce plutôt qu'à l'ampleur majestueuse de la phrase. On demande à l'enchaînement des phrases plus qu'à l'emploi des particules des transitions plus délicates²⁰.

Un ex-jésuite, l'abbé Desfontaines, auteur d'un *Dictionnaire néologique* fort goûté par Voltaire, rapporte une conversation avec le P. Porée, qui précise encore les vues du maître d'Arouet et de Diderot :

[Le style coupé] est aussi, d'après lui, le plus propre à aiguïser l'esprit des jeunes gens, et à exercer leur imagination. Il leur apprend à construire leurs pensées avec art et à symétriser leurs expressions. Je lui répondis que ce goût d'éloquence ne formerait jamais des Bossuet, ni des Bourdaloue, il en convint ; mais il ajouta qu'il fallait commencer par former la jeunesse à un style pressé, et un peu épigrammatique, avant de lui proposer un style grave, périodique, soutenu ; que les jeunes gens n'en étaient pas capables ; et que d'ailleurs les sujets où ce genre convenait leur manquaient ; qu'en tâchant d'être nombreux et véhéments, ils seraient diffus et déclamateurs ; cette éloquence n'étant bien souvent qu'un pompeux verbiage²¹...

La basse continue du style de Voltaire est l'épigramme, mais préservée de tout excès précieux par la clarté. Il a détesté, comme Desfontaines, le style trop entortillé à ses yeux de Marivaux. Sans jamais recourir au style périodique, il sait être quand il le faut éloquent et grave. On sent bien que le fond de son entraînement littéraire a été cicéronien au meilleur sens, c'est-à-dire ennemi de tout maniérisme. C'est dans la prose du *Dictionnaire philosophique* qu'il le montre le mieux : bref, brillant, coupant, mais tout aussi bien ample et véhément.

Voltaire a commencé par le théâtre, et il est mort, ou peu s'en faut (comme Molière, autre élève des Jésuites), sur le théâtre. La Comédie-Française a été la source constamment renouvelée de sa popularité et, partout où il est passé, à Cirey, à Lunéville, à Potsdam, à Ferney, il a construit des théâtres, composé des pièces, et il les a lui-même interprétées. Il y a du dynamisme dionysiaque dans sa vie, et c'est sur les planches qu'il l'a constamment rechargé. Cet appétit de théâtre, il l'a découvert au collège Louis-le-Grand, et c'est là aussi qu'il a appris tout ce qu'il fallait pour le satisfaire en artiste complet. Les Jésuites dans leur pédagogie articulaient en un ensemble organique l'enseignement de l'expression

littéraire et orale et l'entraînement pour la représentation scénique de l'acteur, du danseur. L'art de persuader est un tout à leurs yeux : la performance dramatique est son exercice le plus complet, embrassant à la fois la diction, l'action du corps et du visage et la présence d'esprit avec la mémoire. Cette pédagogie a des arrière-pensées thérapeutiques et morales : elle combat la pente de l'enfance et de l'adolescence à la mélancolie, névrose rigoriste et janséniste, elle encourage leur appétence aux jeux qui extériorisent et socialisent les joueurs²². Éternel hypocondre, Voltaire a reconnu très tôt sur lui-même l'efficacité de cette thérapie des planches. La tragédie scolaire des Jésuites est allégorique et héroïque. C'est une action qui transporte acteurs et spectateurs du désordre et de l'erreur à l'ordre et à la lumière. Elle exalte la liberté ascensionnelle de l'homme. Elle est étrangère à la mélancolie du tragique grec ou shakespearien, qui naît du spectacle de la vanité humaine, jouet du Destin. Les tragédies de Voltaire ont des ressorts analogues à la tragédie jésuite. *Zaïre* et *Alzire* sont des tragédies chrétiennes, dont l'auteur du *Génie du christianisme* saura tirer argument contre Voltaire pamphlétaire antichrétien.

Voltaire dramaturge, comme Voltaire prosateur, est donc bien l'ancien élève émancipé des Jésuites. Mais Voltaire philosophe, polémiste, controversiste l'est aussi. Il a été formé à ce sport de l'intelligence dans le quartier général français d'une Compagnie qui combat pour la foi catholique sur tous les fronts de l'esprit. Théologiens, les Jésuites savent l'être avec les théologiens qu'ils combattent, rigoristes et jansénistes. Ils deviennent philosophes avec les philosophes et les savants sceptiques, empiristes et déistes qui raisonnent en dehors du dogme. Ils argumentent avec eux en hommes de lettres, feignant de partager avec ces confrères leur « liberté de philosopher », prenant même sur eux leurs orientations et leurs principes de recherche. Ce mimétisme peut aller très loin. Le scepticisme historique du P. Hardouin, professeur d'Écriture sainte à Louis-le-Grand pendant la scolarité de Voltaire, est à bien des égards plus radical que celui de Bayle, quoique ses intentions apologétiques soient parfaitement orthodoxes. Hostiles à Descartes, les jésuites de Louis-le-Grand sont d'autant plus compréhensifs pour l'empirisme anticartésien de Bayle, et attentifs à la physique anticartésienne de Newton. Dès le Collège, Voltaire a été favorablement disposé en faveur du philosophe et du savant anglais, même si, au fond, ses maîtres ne les étudiaient l'un et l'autre que par devoir²³.

La stratégie missionnaire mondiale des Jésuites, leur fidélité à ce que la Renaissance a appelé la « théologie primitive », leur fait postuler une religion naturelle qui prépare la religion révélée, mais qui, dans certaines formules imprudentes de leurs ethnologues et anthropologues, ressemble à s'y tromper à la religion sans mystère dont les déistes se réclament. Voltaire a été élevé dans un climat de religion savante où la distance entre religion naturelle et religion révélée s'est atténuée, où scepticisme et empirisme ont droit de cité au titre d'humiliation de la raison humaine.

En 1735, Voltaire échange avec le P. Tournemine une correspondance qui prolonge, jusqu'au seuil de la rupture, le style de dispute courtoise dont le

Collège lui a donné l'habitude et le goût²⁴. Il soumet au P. Tournemine une thèse qu'il croit pouvoir déduire de Locke, et selon laquelle, une fois posée la toute-puissance divine, Dieu peut aussi bien vouloir l'attraction newtonienne que la matérialité de l'esprit.

Le P. Tournemine accepte de réfuter cette thèse nouvelle et hasardeuse, mais il donne en préambule, à son ancien élève, une leçon de méthode :

J'ai trouvé la connaissance de toutes les vérités importantes dans une parfaite soumission à l'Église romaine, qui en est certainement la seule dépositaire. Dans la recherche des vérités moins importantes [...], je ne m'éloigne pas du grand nombre des bons esprits qui se sont exercés sur ces matières difficiles. Le nom de novateur me paraît une injure [...]. Je m'applique donc volontiers à donner un nouveau tour aux vérités reçues, à en chercher de nouvelles preuves, à les mettre dans un jour plus évident²⁵ [...]

Il est rare que le secret des Lumières jésuites se soit aussi ouvertement déclaré, et il fallait que le P. Tournemine tînt à Voltaire pour le lui rappeler aussi solennellement par écrit, pour la dernière fois. La patience, l'indulgence, l'audace même à suivre la raison naturelle dans ses investigations les plus hardies ne prennent leur sens pour le P. Tournemine et ses confrères que dans une ironie supérieure, qui guette dans ces jeux de l'esprit l'instant propice où gagnera le sérieux de la grâce et de la foi. Mais pour Voltaire le sérieux est du côté de l'esprit et de son exercice, le jeu de dupe ou de dupeur est du côté de la foi. Dans cette confrontation à fleurets mouchetés entre le grand jésuite et son élève de génie qui lui a échappé, ce sont bien deux formes radicalement opposées de l'ironie qui se combattent. Mais il y a une symétrie saisissante entre les deux attitudes, l'une, celle de Voltaire, étant le miroir inversé de l'autre. L'élève a appris de ses maîtres le secret d'une pensée à double fond, mais il l'a retournée contre eux. La même dialectique du repos et du mouvement, du sérieux et du jeu, qui permet aux Jésuites d'être immuables en profondeur, mobiles et flexueux en surface, permet à Voltaire, à un tout autre étage, de vivre et de penser la coïncidence des contraires. Il saura se tenir immobile au milieu des cyclones qu'il déclenche, ou déployer la plus agile mobilité dans les jardins tranquilles où il a pris soin de se retirer.

Voltaire n'est pas un auteur comique. Il est tout entier ironie²⁶. Il a aiguisé cette disposition dans sa familiarité et dans son opposition à l'ironie, d'essence mystique, des Jésuites. Ironie en latin se dit « *simulatio* ». Cette figure de pensée dédoublée et redoutable, lorsqu'elle est isolée, est tout autre chose que la généreuse *vis comica*. Elle relève alors non de la stylistique, mais de la métaphysique. C'est bien le cas chez un jésuite du calibre du P. de Tournemine, dont l'ironie a pour boussole cachée une grâce et une affirmation de foi indépendante de toutes les arabesques de la raison et de la déraison qu'elle condescend patiemment à parcourir. Chez Voltaire, l'ironie est un style par définition critique, d'essence critique, quels que soient la forme et l'objet du discours.

Cela peut aller de la simulation presque imperceptible, sel de la plus exquise urbanité, à la simulation la plus découverte, insolente, mordante, sauvage. Ces différentes formes de la simulation supposent des victimes et des complices. Elles

recourent à un jeu inépuisable de figures de mots : depuis l'antiphrase, qui prie pour mieux blasphémer, qui bénit pour mieux maudire, jusqu'au sarcasme qui singe sa victime et qui l'anéantit. Ce mode ambigu de penser et de dire est d'autant plus fascinant chez lui qu'il le déploie avec une prodigieuse rapidité, selon une improvisation abondante qui met le lecteur au défi de suivre, à son rythme, cette prestidigitation de grand comédien de l'esprit.

La double pensée des Lumières jésuites ne peut se permettre cette visibilité et cette *furia* ostensible. Si elle feint, elle aussi, d'épouser les idées qu'elle combat, c'est au nom d'une pensée du mystère qu'elle ne perd jamais de vue. L'éloge retenu du divin perce sous la secrète dérision de la curiosité humaine. Voltaire a donc été à une autre école, et ce n'est pas seulement l'école critique de Bayle ou du libertinage érudit²⁷. Cet homme de lettres, disciple émancipé d'une élite sacerdotale, est aussi le meilleur interprète de l'ironie des grands seigneurs. Pour se faire une idée de ce style féroce d'être et de dire, qui a disparu dans nos sociétés démocratiques, il faut lire les *Mémoires de Gramont*, d'Anthony Hamilton, que le jeune Arouet a connu à la cour de Sceaux. Le double jeu perfide que pratique la coterie de roués décrite par Hamilton, à la cour très parisienne de Charles II, est un massacre pour les objets de leur dédain et un régal pour les témoins qui se hâtent de se déclarer leurs complices²⁸.

Voltaire a élevé l'ironie des grands seigneurs français à la dignité d'un style philosophique, et son ambiguïté alerte au rang d'un art polémique de penser²⁹. Cette coïncidence des contraires, le persiflage du roué et la dispute philosophique et religieuse, est sans doute un trait général des Lumières mondaines. La conversation du grand monde a permis à Paris ce transvasement de l'aristocratie de cour aux gens de lettres³⁰. Mais Voltaire a transformé ce trait de « bonne compagnie » en une rhétorique de grand style, reprenant et généralisant l'essai qu'en avait fait Pascal dans ses premières *Provinciales*. Finement ou hautement sarcastique, sa duplicité d'ironiste est à la fois un titre d'autorité princière pour lui-même et une méthode de séduction intimidante auprès de ses lecteurs. Ce jeu hautain d'initiés devient paradoxalement sous sa plume une méthode irrésistible pour rallier à lui la foule qui ne veut pas demeurer en reste d'esprit.

Cette rhétorique de l'ironie, qu'il emprunte à l'aristocratie d'épée parisienne, son passage dans les rangs d'une autre aristocratie ironique, la Compagnie de Jésus, lui a permis d'en faire un grand jeu métaphysique. On ne le voit nulle part mieux que dans son chef-d'œuvre : *Candide*. C'est un *En attendant Godot* des Lumières. Une simulation perpétuelle dévore ce qu'elle feint de célébrer, l'optimisme métaphysique. Elle dévoile l'absurdité d'un monde dépourvu d'harmonie et de Providence, et d'une vie humaine qui s'acharne pourtant à s'abîmer sur la terre, en gardant les yeux fixés sur le ciel des illusions³¹.

C'est le jeu exactement inverse de celui des grands jésuites qui avaient élevé Voltaire. Ils voulaient rendre le sens littéral et moral du monde humain un peu moins absurde et un peu moins instable en l'aidant inlassablement à découvrir son propre dépassement mystique, Voltaire veut au contraire délivrer le monde de tous ses sens mystiques, illusoire, pour lui rendre le sens commun, littéral et

moral. À l'ironie que la Révélation rend possible, et au mouvement ascensionnel qu'elle imprime à la pensée humaine en route vers les mystères divins, il oppose l'ironie de la critique rationnelle des mystères, il force l'esprit à redescendre vers le « jardin » qu'il revient à l'homme d'aménager, pour le peu de bonheur éphémère dont il est capable.

Ces deux ironies incompatibles se rencontrent cependant en plus d'un point : elles sont toutes deux essentiellement aristocratiques, et toutes deux travaillent à un grand dessein universel de conversion de l'humanité. Toutes deux supposent que la parole ingénieuse est en mesure d'ouvrir l'esprit aveuglé à plus de lumière. Je n'hésite pas à conclure : la stature et l'amplitude du génie de Voltaire, Loyola laïque des Lumières, il les a bien conquises dans le combat avec l'Ange qui l'a opposé, adversaire et disciple, au génie clérical de la Compagnie de Jésus.

1. Voir René POMEAU (sous la dir. de), *Voltaire et son temps*, t. I, *D'Arouet à Voltaire. 1694-1734*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 256, et, plus particulièrement sur les rapports entre Voltaire et l'Angleterre : Anne-Marie ROUSSEAU, *L'Angleterre et Voltaire*, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 145-7, 1976.

2. Voir Christiane MERVAUD, *Voltaire et Frédéric II : une dramaturgie des Lumières, 1736-1778*, Oxford, Studies... 234, 1985.

3. R. POMEAU (sous la dir. de), *Voltaire et son temps*, op. cit., t. III, par René POMEAU et Christiane MERVAUD, *De la Cour au jardin, 1750-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991, pp. 13-16.

4. R. POMEAU, *Voltaire et son temps*, op. cit., t. IV, « Écraser l'Infâme », 1759-1770, Oxford, 1994, p. 196.

5. Voir le travail pionnier de François DE DAINVILLE, *Naissance de l'humanisme moderne* (Paris, 1940), prolongé par de nombreuses recherches rassemblées dans *L'Éducation des Jésuites (XVII^e-XVIII^e siècles)* par Marie-Madeleine COMPÈRE (Paris, 1978), et l'inventaire monumental dirigé par le P. Pierre DELATTRE, *Les Établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, Enghien (Belgique), 1940-1957, 2 vol. introductifs et 5 vol. d'inventaire. On consultera aussi avec intérêt Catherine Mary NORTHEAST, *The Parisian Jesuits and the Enlightenment 1700-1762*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991.

6. Lettre D 1660, datée de Cirey du 18 novembre 1738, Lausanne, Besterman, t. V, p. 368.

7. Sur certaines de ces relations de collège, voir R. POMEAU, *Voltaire et son temps*, op. cit., t. I, pp. 53-54.

8. Outre l'outil pratique établi par Dante LÉNARDON, *Index du « Journal de Trévoux », 1701-1767*, Genève, 1986, voir le travail d'Alfred R. DESAUTELS, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIII^e siècle, 1701-1734*, Rome, Institutum Historicum S.J., 1956, et les travaux collectifs dirigés par Pierre RÉTAT, *Études sur la presse au XVIII^e siècle : les « Mémoires de Trévoux »*, 3 fasc., Lyon, 1973-1975.

9. Cf. Philippe ARIÈS, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, et Jean DE VIGUERIE, *L'Institution des enfants. L'éducation en France, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Calmann-Lévy, 1978.

10. Un travail déjà ancien peut encore apporter des vues intéressantes : Robert R. PALMER, *Catholics and Unbelievers in Eighteenth Century France*, Princeton, 1939. Des recherches importantes ont été menées plus récemment sur les rapports entre religion et Lumières, particulièrement dans les pays qui entourent la France, voir par exemple : Peter HARRISON, « Religion » and the Religions of the English Enlightenment, Cambridge, 1990, Mario ROSA, *Cattolicesimo e lumi nel settecento italiano*, Rome, 1981 et *Katholische Aufklärung : Aufklärung im katholischen Deutschland*, recueilli publié par Harm KLUCTING, Hambourg, 1993.

11. Un colloque tenu à Caen (novembre 1993) a fait le point sur le savant évêque d'Avranches, *Pierre Daniel Huet, 1630-1721*, Actes publiés par Suzanne GUELLOUZ, Paris, Seattle et Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1994.

12. Pierre Joseph Thouliez (1682-1768), cf. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles et Paris, 1890-1932, t. VIII, col. 6, quitta la Compagnie en 1716 et porta alors le nom d'abbé d'Olivet. Voir R. POMEAU, *Voltaire et son temps*, op. cit., t. I, p. 39.

13. Sur Pierre François Xavier Charlevoix (1682-1761), voir SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, op. cit., t. II, col. 1075-80, et *Dictionnaire de biographie française*, Paris, 1932, VIII, col. 588-589.

14. Cf. René ÉTIEMBLE, *Les Jésuites en Chine (1552-1773). La querelle des rites*, Paris, 1966 ; voir aussi le travail plus général de Virgile PINOT, *La Chine dans la formation de l'esprit philosophique en France, 1640-1740*, Paris, 1932, et de Basil GUY, *The French Image of China before and after Voltaire*, Oxford, Studies... 21, 1963.

15. Voir Henk HILLENAAR, *Fénelon et les Jésuites*, La Haye, 1967, et Charles DÉDÉYAN, « *Télémaque* » ou la liberté de l'esprit, Paris, Nizet, 1991.

16. Cité par François DE DAINVILLE, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII^e siècle », dans *XVII^e Siècle*, 1968 (80-1), pp. 19-43 à la page 30, et repris dans *L'Éducation des Jésuites*, op. cit., pp. 185-208 aux pages 195-196.

17. Se reporter à mes études rassemblées sous le chapitre « Corneille et la Société de Jésus » dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, pp. 65-208.

18. Joseph JOUBERT, *Carnets*, publié par André Beaunier, Paris, 1994, 2 vol. (rééd.), t. I, pp. 509-510 (note du 15 février 1803) ; on reste confondu devant la disparition, dans cette réédition, de l'index qui figure dans la première édition de 1939 ; un tel outil est indispensable pour se retrouver dans le « monde » de Joubert. Par ailleurs, le texte de Beaunier fait abstraction de la singulière disposition des *Carnets* manuscrits et des signes ou chiffres que Joubert a intercalés entre ses pensées en langue naturelle.

19. VOLTAIRE, *Correspondance*, éd. Theodore Besterman, t. IX, p. 426, D 3348 (autour du 1^{er} avril 1746) ; sur Simon de la Tour (1697-1766), cf. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, op. cit., t. VIII, col. 165.

20. Fr. DE DAINVILLE, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique », art. cité, p. 35. Sur Charles Porée (1675-1741), voir SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, op. cit., t. VI, col. 1021-1033 ; Gabriel Lejay (1657-1734), *ibid.*, t. IV, col. 765-83. Rappelons que la première œuvre publiée de Voltaire (1710), alors qu'il était encore « François Arouet, étudiant en rhétorique, et pensionnaire au collège de Louis le Grand », est la traduction d'une ode latine en l'honneur de sainte Geneviève de son professeur de rhétorique, le R.P. Lejay ; la traduction de Voltaire s'achève par ces deux strophes : « Regardez la France en alarmes / Qui de vous attend son secours ! / En proie à la fureur des armes, / Peut-elle avoir d'autre recours ? / Nos fleuves, devenus rapides / Par tant de cruels homicides, / Sont teints du sang de nos guerriers / Chaque été forme des tempêtes / Qui fondent sur d'illustres têtes, / Et frappent jusqu'à nos lauriers. / / Je vois en des villes brûlées / Régner la mort et la terreur ; / Je vois des plaines désolées / Aux vainqueurs même faire horreur. / Vous qui pouvez finir nos peines, / Et calmer de funestes haines, / Rendez-nous une aimable paix ! / Que Bellone, de fers chargées / Dans les enfers soit replongée / Sans espoir d'en sortir jamais. » (dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier frères, t. VIII, 1877), pp. 403-406. Sur les circonstances de ce poème, voir R. POMEAU, *Voltaire et son temps*, op. cit., t. I, p. 46.

21. Fr. DE DAINVILLE, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique », art. cité, pp. 35-36 ; sur l'abbé Desfontaines, voir Thelma MORRIS, *L'Abbé Desfontaines et son rôle dans la littérature de son temps*, Oxford, Voltaire Foundation, 19, 1961.

22. Voir les articles de Fr. DE DAINVILLE sur ce sujet rassemblés dans *L'Éducation des Jésuites*, op. cit., chap. V, « L'éducation par le jeu », pp. 471-517.

23. Sur le P. Jean Hardouin, voir SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, op. cit., t. IV, col. 84-111. Ira O. WADE a traité ce sujet dans *The Intellectual Development of Voltaire*, Princeton, 1969.

24. Sur René Joseph de Tournemine (1661-1739), voir SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, op. cit., t. VIII, col. 179-194, et l'article de John Papas, « L'influence de R.J. de Tournemine sur Voltaire », dans *La Bretagne littéraire au XVIII^e siècle*, *Annales de Bretagne*, n° 83, 1976, pp. 727-735.

25. Lettre D 913, septembre 1735, éd. Th. Besterman, t. III, p. 199. La lettre entière, véritable traité de philosophie, couvre les pages 198-206.

26. Ce mode d'expression a été étudié d'un point de vue général dans un recueil d'articles : *L'Ironie*, publié par le Centre de recherches linguistiques et sémiologiques (Lyon, 1978), et particulièrement chez Voltaire par Ute VAN RUNSET, *Ironie und Philosophie bei Voltaire unter besonderer Berücksichtigung der « Dialogues et entretiens philosophiques »*, Genève, 1974.

27. Voir Hayden TREVOR MASON, *Pierre Bayle et Voltaire*, Londres, 1963.

28. Sur Anthony Hamilton (1645-1720) voir *Dictionnaire de biographie française*, op. cit., col. 553-554, et les essais d'Alain CLERVAL, *Du frondeur au libertin. Essai sur Antoine Hamilton, auteur des Mémoires du chevalier de Gramont*, Lausanne et Paris, 1978, et de Claude FILTEAU, *Le Statut narratif de la transgression. Essai sur Hamilton et Beckford*, Sherbrooke, 1981.

29. On peut consulter les travaux déjà anciens de Paul D'ESTRÉE, *Le Maréchal de Richelieu (1696-1758) d'après les mémoires contemporains et des documents inédits*, Paris, 1917, et *La Vieillesse de Richelieu (1758-1788), d'après les correspondances et mémoires contemporains...*, Paris, 1921 ; plus récemment Jean SAREIL a traité de *Voltaire et les Grands*, Genève, Droz, 1978.

30. Sur la conversation du grand monde, voir, dans mes *Trois institutions littéraires* (Paris, 1994), « La conversation », pp. 111-210.

31. Voir Jean SAREIL, *Essai sur « Candide »*, Genève, Droz, 1967 ; Ira O. WADE, *Voltaire and Candide*, Princeton, 1959.

UN « ANCIEN » EN VOYAGE EN ITALIE

LE PRÉSIDENT DE BROSSES

Lire les *Lettres familières* sur l'Italie du Président De Brosse¹ avec les yeux et l'imagination de Stendhal n'est certainement pas la pire manière de comprendre et goûter ce joyau du récit de voyage. Mais cette beylisisation des *Lettres* a fini par devenir un poncif, qui dispense de rechercher la vérité et la beauté propres au chef-d'œuvre du Président dijonnais. Ce poncif vaut mieux, sans doute, que les accablantes analyses dont a été capable naguère le pédantisme universitaire marxisant, découvrant chez De Brosse un persiflage « de classe », un « conservatisme » ennemi des Lumières et une affectation de style rococo. Revenons à Stendhal : cet effet musical de « loisir rapide et doux » (le mot est de Chateaubriand à propos de Shakespeare), auquel l'auteur de *La Chartreuse* se référera de plus en plus souvent comme à la pierre de touche du bonheur dans la vie et de la grâce dans le style, ne va pas chez lui sans le dégoût d'une France gâchée, ni sans appétence pour une Italie archaïque, intacte et à demi-rêvée. Le Président De Brosse ignore les déchirements de la modernité post-révolutionnaire : épanoui dans son temps, dans la société française où il est ancré et qu'il n'a quittée brièvement que pour une autre patrie, l'Italie de toujours où il se promène comme chez lui, avec l'aisance d'un poisson dans l'eau. Rien de commun avec le touriste beyliste en fuite de la modernité française de la Restauration et de la monarchie de Juillet.

Sans doute, héritier avec son siècle d'une querelle des Anciens et des Modernes commencée sous Louis XIV, il appartient sans état d'âme au parti des « Anciens ». Mais ce parti, loin d'en faire un étranger dans son propre siècle, superposable à tant d'égards aux siècles antiques, lui rend ce siècle doublement délectable. Sa science d'antiquaire, et la connaissance qu'elle lui a donnée de la romanité, ne l'incite pas au *pathos* de la « décadence », elle donne au contraire à son expérience actuelle des êtres et des choses les « dessous », comme disent les peintres, qui en soutiennent la saveur, en nourrissent la succulence, en pourvoient l'intelligence. Ou encore, pour recourir à une métaphore empruntée à la musique, autre art auquel il est infiniment sensible, c'est à sa rigoureuse discipline d'érudit et de philologue qu'il doit la tension de son instrument à cordes sur lequel « le jeune, le vivace et le bel aujourd'hui » improvise pour lui de délicieux et inédits accords. S'il est « beyliste » par avance, c'est par un *arte de godere* aussi résolu et plus

spontané que celui de Stendhal, du fait de ce perpétuel dialogue entre sa mémoire vivante d'« Ancien » et la vie contemporaine qui, dans ce miroir et à cette lumière, lui apparaît deux fois plus appétissante et désirable.

Si De Brosses en voyage en Italie est bien en congé de sa charge de conseiller au parlement de Bourgogne, il est d'autant moins en vacance de sa seconde vocation, celle de citoyen de l'ancienne République des Lettres, celle de Montaigne et de Peiresc, celle que le parti des « Anciens » de la querelle maintient féconde, et avant tout en Italie, en dépit du parti des Modernes. Ce voyage en Italie et les *Lettres* qui le font vivre pour leurs destinataires restés au logis sont autant d'exercices de cet *otium litteratum* qui, depuis Pétrarque (dont ses compagnons de voyage, les deux Sainte-Palaye, sont allés saluer l'ombre, au passage, à Fontaine-de-Vaucluse), concilie les contraires de la vie lettrée, oisive et studieuse, détachée et concentrée. Les *Lettres* d'Italie de De Brosses mettent en évidence tous les traits qui élèvent la citoyenneté idéale dans la République des Anciens, exercée à plein temps dans le voyage en terre classique, à la fois au-dessus des servitudes ordinaires de l'activité professionnelle et au-dessus du divertissement purement mondain.

L'épicurisme qui se déploie avec tant de vivace abandon dans les *Lettres* porte lui-même la marque d'une des deux plus anciennes traditions philosophiques de la République des Lettres, de Lorenzo Valla à Pierre Gassendi, d'Érasme à l'abbé Du Bos. L'autre tradition rivale, la stoïcienne, qui l'avait presque emporté au XVI^e siècle de Du Vair et de Juste Lipse, s'est affaiblie, puis éteinte. L'épicurisme érudit est au XVIII^e siècle le signe de reconnaissance et de connivence le plus naturel que puissent échanger entre eux les « Anciens » de la République des Lettres, dont la généalogie remonte beaucoup plus volontiers à Atticus, à Mécène, à Pétrone, à Pline le Jeune, qu'à Caton ou à Sénèque. Pour De Brosses, comme c'était déjà le cas au XVII^e siècle pour un Gabriel Naudé, confident du cardinal Bagni et du cardinal Mazarin, l'épicurisme lettré s'est si bien amalgamé au catholicisme des Lumières qu'il peut servir, en Italie et notamment à Rome, de « climat » partagé avec les prélats les plus doctes et éclairés, comme les cardinaux Passionei et Lambertini que fréquente le voyageur français. L'urbanité et le sel attique, si naturels à la conversation écrite des *Lettres* de De Brosses, trahissent le genre de connivence, de confiance et de douce euphorie qui ne peuvent régner qu'entre initiés du même « Jardin », celui des sages de l'antique Rome et celui que la République des Lettres érudites sait recréer partout dans la moderne Europe. Contrairement aux « Modernes » parisiens, reclus dans une modernité mondaine et française qu'ils transportent partout avec eux en voyage, pour l'« Ancien » De Brosses, « *tutto il mondo è paese* », puisque partout l'intelligence de l'Antiquité le prépare à celle d'une Antiquité retrouvée, sous des formes nouvelles, dans la romanité française et italienne. Le mot de Joubert : « L'Antiquité finit en 1715 », De Brosses le prolonge au siècle de Louis XV.

La gaieté et l'humour ne quittent pas De Brosses, même lorsqu'il évoque sans ciller les *realia* les plus rudes, touchant au sexe ou à la mort. À l'école des Anciens, il n'a pas froid aux yeux. Il n'est pas prisonnier des bienséances

mondaines, mais il est indemne du persiflage cynique. De Brosse en voyage en Italie, loin des affaires, c'est encore Peiresc au travail, mais qui écrirait en prose avec autant de grâce que La Fontaine en vers. Mais c'est Peiresc en voyage. Il faut bien voir que cette expédition italienne, sous les dehors de *sprezzatura* avec laquelle De Brosse se plaît à la conter à ses amis et correspondants restés à Dijon, s'inscrit dans un programme de recherche, dont les fortes nervures apparaissent sitôt que l'on consent à ne pas séparer, dans les *Lettres*, ce qui relève de l'*otium* et ce qui relève du *studium*.

De Brosse a inventé un genre inédit, le récit de voyage *savant* qui ne renonce pas à la gaieté. Ses lettres ont une double généalogie : l'une remonte au *Voyage* dans le Midi de la France des « libertins érudits » Chapelle et Bachaumont, au début du règne personnel de Louis XIV, et l'autre aux *Lettres* antérieures du docte Gronovius, pendant sa *peregrinatio academica* à laquelle cet érudit contemporain de Louis XIII, tout en accompagnant un jeune aristocrate hollandais dans son rituel Grand Tour, s'était livré pour son compte en Italie et en France². L'humour, le charme badin des voyageurs français voilent et rendent séduisant chez De Brosse un savoir érudit et antiquaire qui n'a rien à envier à celui du précepteur allemand, sinon son imperturbable gravité. De Brosse ne pouvait connaître le *Journal de voyage* de Montaigne, publié seulement en 1770, mais il est si pénétré des *Essais* que ses *Lettres* semblent celles d'un émule du *Journal*. Un *Je* vigoureux et vif, à la Montaigne, ouvert à l'enthousiasme comme à l'ironie, ne craint pas de s'y montrer dans une sorte de nudité privée, « tout à sauts et à gambades » au cours de cette correspondance. C'est la singularité de ce *Je* qui confère unité de style et de vouloir à la multiplicité de curiosités, savantes ou apparemment nonchalantes, qui semblent disperser le magistrat du parlement de Dijon en voyage. Mais justement : ce *Je*, qui a tant de fantaisie et de vie, n'est pas celui d'un romancier et diariste « chassant au bonheur » dans une Italie qu'il veut croire préservée de la « tristesse » du XIX^e siècle. L'épistolier en voyage est d'autant plus libre, primesautier, mobile et métamorphique que ses arabesques ne sauraient troubler la discipline d'un esprit aussi déterminé dans sa curiosité savante qu'avaient pu l'être, quelques décennies plus tôt, les bénédictins Jean Mabillon ou Bernard de Montfaucon, tous deux auteurs d'un *Iter* ou d'un *Diarium italicum*. Comme eux, même si ce laïc n'est pas tenu dans ses mœurs par la gravité des vœux monastiques, De Brosse est en voyage d'études, au nom d'une communauté savante, en compagnie de savants, et ses *Lettres* sont d'abord et avant tout des comptes rendus de mission en terre de mémoire.

En dépit des vives grâces répandues par De Brosse pour purifier de tout pédantisme ce fond solide et studieux, nous sommes bien avec ces *Lettres* dans la même République des Lettres que les Mauristes. Si singulier, si « montaignien » soit-il, le *Je* de De Brosse est inséparable de la société érudite à laquelle il s'adresse, et dont il tire son assurance, sa liberté, le ressort de sa santé morale et de sa gaieté. La littérature, pour lui, c'est la ruche d'abeilles lettrées dont il fait partie, à Dijon comme à Rome et à Venise, abeilles parmi lesquelles il peut être pleinement lui-même et avec lesquelles il a plaisir à partager le miel qu'il est venu

butiner sur toutes les fleurs de l'Italie. L'amitié, dès les origines, dès Pétrarque, c'est le lien social de la République des Lettres³. Érasme et Peiresc ne se lassent pas de la pratiquer et de la recommander. À sa façon, Voltaire en a fait le ciment de l'état-major philosophique « moderne » qu'il a fédéré autour de lui. L'amitié « à l'antique », qui soudait entre eux, par-delà frontières, rangs et confessions, les humanistes du XVII^e siècle, unit tout aussi étroitement le petit groupe de magistrats érudits, « Anciens » comme lui-même, qui accompagne De Brosse en Italie. Confiante, tendre, bourrue, contagieuse, elle imprime ses élans et sa chaleur aux copieuses missives que De Brosse adresse à son « gros » Blancey, à son « doux » Quintin, à son « cher » Buffon, qui, de loin, sont en réalité du voyage à ses côtés. Une amitié aussi vive et stable, en dépit de la séparation, n'est concevable qu'avec l'exemple et la présence contagieuse d'esprits libérés du temps, des distances, de l'âge : Horace et l'Arioste, Salluste et La Fontaine sont en tiers dans le loisir de ces érudits, casaniers ou en voyage. De Brosse leur donne souvent la parole. La citoyenneté de la République des Lettres, telle qu'elle est exercée par De Brosse et ses amis, c'est aussi la victoire délectable sur le poids et les ombres de l'amour-propre ; c'est le principe d'une sociabilité heureuse et d'une connaissance en commun autour d'un même banquet où les vivants absents et les morts immortels sont assis à la même table et devisent avec joie. L'amitié est le climat moral le plus fertile pour la collaboration et la conversation savantes. Si le *Je* de De Brosse peut s'épanouir sans jamais s'écouter, c'est qu'il est chez lui dans ce climat ensoleillé d'Académie, d'Arcadie et de Parnasse. La lumière classique de l'Italie étend ce climat idéal à un vaste paysage et à une nation entière, bien réels. Il faut être très attentif et sensible à tout ce qui sépare cette expérience humaniste de l'amitié lettrée que nous font partager les *Lettres* de De Brosse et les séductrices complicités où Voltaire sait entraîner à son profit ses correspondants « philosophes ». Il y a toujours chez De Brosse cette note d'abandon dans l'amitié dont l'homme de lettres « moderne » à la Voltaire, toujours sous les armes, se garde avec soin.

À l'oreille exercée, cette note fait reconnaître l'ancienne République des Lettres, celle de Gassendi et de Peiresc. Au comte de Neuilly, depuis Florence, De Brosse écrit :

Vous vouliez venir en Italie, mon roi, c'était donc pour y faire un second voyage, car à moins d'y avoir été, on ne peut si bien être au fait de tout que vous y êtes. Comment diable ! Les Îles Borromées, les maisons de la Brenta, le détail de Venise, et cent autres choses vous sont aussi bien connus, et vous m'en parlez précisément comme si vous les aviez devant vos yeux. Combien je souhaiterais que cette vue fût à présent effective et non idéale, maintenant surtout que je me trouve au milieu du cabinet du grand-duc et de tous ces chefs-d'œuvre, de science, de curiosités et de douce chiffonnerie qui en font vraiment la chose la plus surprenante du monde. Je suis si outré de ne vous y pas voir quand je pense combien ces sortes de choses sont dans votre genre et dans votre goût que je ne m'y trouve moi-même qu'à moitié.

Vient alors une citation de mémoire de l'ode II, 17, d'Horace :

Te meae si partem animae rapit

*maturior pars [...], nec carus aequae nec superstes
integer⁴ ?*

Si un coup prématuré me dérobe en toi la moitié de mon âme [...], [à quoi bon] survivrait l'autre, diminuée et beaucoup moins aimée ?

Si ce n'est plus Pétrarque et Colonna, Montaigne et La Boétie, Peiresc et Gassendi, c'est une dévotion identique, une transparence et une réciprocité quasi pastorales. Rousseau en rêvera en vain toute sa vie, il ne l'avait pas trouvée dans le syndicat des philosophes qui a fait sa première éducation parisienne.

De Brosses en voyage est inséparable des érudits qui l'accompagnent, qui le suivent par la pensée depuis Dijon, ou qu'il rencontre et qu'il agrège à son essaim au cours de sa route. Ce sont les derniers bergers d'Arcadie. Il n'est personne qui compte en 1739-1740 dans le monde italien des érudits et des antiquaires que De Brosses n'ait souhaité connaître, et dont il n'ait été bien reçu : le cardinal Noris, le marquis Scipione Maffei, le P. Foucquet, le grand Muratori et les deux illustres savants florentins : Gori, Gaburri. Rien de commun, sinon l'itinéraire, entre ce voyage lettré, cet *Iter italicum* de De Brosses, et le Grand Tour britannique et hollandais, qui est à l'origine du mot « touriste ». Le Grand Tour est le fait de très jeunes gens de l'aristocratie anglaise, allemande ou hollandaise qui, accompagnés d'un précepteur chaperon et de domestiques, cherchent dans le voyage en Italie la *finishing touch* de leur éducation de futurs diplomates, hommes d'État et membres de la *gentry*. Ces jeunes gens ne sont ni ne seront jamais, pour la plupart, citoyens de la République des Lettres. Au mieux, si leur vocation de collectionneur ou de bâtisseur s'est éveillée en route, seront-ils des mécènes de la République des Arts. Leur voyage fait partie d'un *curriculum vitae* de caste, à l'âge requis, la fin de l'adolescence.

En 1739, De Brosses est déjà un haut magistrat, et ni lui ni ses compagnons de route n'ont besoin de ce voyage pour faire figure dans le monde ni, à plus forte raison, dans la société internationale des érudits. Ils partent pour une Italie antique et moderne qu'ils habitent et connaissent depuis longtemps à fond grâce à la bibliothèque et aux estampes. Ils vont sur place vivifier, vérifier, confirmer ou infirmer ce qu'ils savent ou croient savoir. Des Brosses et ses amis s'en allant en Italie participent de la tradition française *savante* du voyage en Italie, inaugurée par Guillaume Budé, poursuivie par Gabriel Naudé et ses amis de l'académie des frères Dupuy. Lettrés déjà accomplis et cooptés par leurs pairs, ont-ils seulement besoin de lettres de recommandation pour que les portes les plus fermées, les bibliothèques et les collections privées les plus difficiles d'accès leur soient ouvertes ? Leur nom et leur réputation sont le meilleur passeport, ils appartiennent de plein exercice à la grande société européenne des « Anciens ». À son âge, la trentaine, avec son vaste savoir, l'Italie n'est pas pour De Brosses terre d'apprentissage, mais de remémoration et d'approfondissement. Comme pour le dévot en pèlerinage aux tombeaux et sur les sites de la Terre sainte, ce libertin érudit, au sens où l'entend René Pintard, va soumettre en Italie son imagination et sa mémoire d'humaniste à l'expérience des sens : l'Italie est pour lui l'occasion

d'une véritable euphorie de « re-connaissance », ravivant et incarnant non seulement des textes, mais des œuvres d'art. Lorsqu'il les découvre dans leur site d'origine, ils passent enfin pour lui de la puissance à l'acte, de la prolepse mnémique à la plénitude de la présence sensuelle et sentie. Il peut bien s'irriter ou s'amuser du décalage entre la beauté de l'Italie idéale et la réalité souvent borgne qu'elle dévoile au voyageur ; il choisit alors de la regarder de profil.

Il faut donc y insister, car cette joie du reconnaître est le principe même du bonheur dont regorgent les *Lettres*, De Brosses est déjà, lorsqu'il part en Italie avec les pairs de son âge et de sa société qui l'accompagnent, plus qu'un citoyen, un prince de la branche aînée de la République européenne des Lettres. Depuis 1685, et le poème provocateur de Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, une sécession s'est produite, et une branche cadette, celle des Modernes, cherche à détrôner l'autre.

Les Modernes, Descartes et Malebranche, Fontenelle et La Motte, Newton et Leibniz, sont des métaphysiciens et des géomètres ; leur analyse n'a cure de la mémoire, de l'érudition, de l'antiquariat, qui ancrent l'esprit dans le concret des traditions qui ont traversé le temps. Ils se soucient peu de l'Italie, la Mnémosyne de l'Europe. Ils n'y voyagent pas. Voltaire et les Encyclopédistes qui forment l'état-major de cette République des Lettres moderne et schismatique n'ont jamais connu l'Italie que de loin, à travers des Italiens venus en France expressément pour se rallier à eux, tels Francesco Algarotti, l'abbé Galiani ou Cesare Beccaria. Les « philosophes », dont Voltaire est le chef, n'ont que dédain pour les « antiquaires », les philologues classiques, les continuateurs de Peiresc qui continuent au XVIII^e siècle de faire la gloire de l'Italie littéraire. Diderot lancera en 1765 une fameuse épigramme contre le tombeau du comte de Caylus, une des gloires françaises des « Anciens ». Sur un prétexte immobilier, Voltaire a pris à partie un de leurs princes, le Président De Brosses.

L'ancienne République des Lettres, celle dont se réclamaient Boileau et Racine, M^{me} Dacier et Fénelon, a pour quartier général parisien et européen l'Académie des inscriptions et belles-lettres, fondée en 1701 par l'abbé Bignon, descendant d'une illustre famille de magistrats érudits. Elle a un relais à l'Académie de Dijon, dont le Président Bouhier est le secrétaire perpétuel, et dont De Brosses et ses amis sont membres. Dijon et son parlement, au moins jusqu'en 1750, restent fidèles à l'esprit de l'ancienne République des Lettres, unie par la même science de l'Antiquité. Dijon est en province une citadelle des « Anciens », en harmonie et appétence profondes avec une Italie qui, elle-même, résiste majoritairement à l'intimidation des Modernes. Elle reste la Terre promise des « Anciens » de toute l'Europe. De Brosses va retrouver en Italie son Dijon natal multiplié et magnifié.

À Dijon⁵, en effet, comme en Italie, la souche mère régénératrice de l'ancienne République des Lettres, c'est un collège des Jésuites, le collège des Gondrans, où De Brosses a eu pour régent de poétique et de rhétorique le P. Oudin, traducteur d'Homère. Il a eu pour compagnon d'études Buffon et un Italien, neveu de ce cardinal Passionei avec lequel il se liera d'amitié à Rome. Mais son véritable maître d'humanisme érudit aura été le Président Bouhier, lui aussi ancien élève

des Gondrans, élu à l'Académie française en 1727, grâce à l'appui de la marquise de Lambert, quand les Modernes n'en étaient pas encore les maîtres. Éditeur et préfacier des *Essais* de Montaigne, traducteur d'Hérodote, commentateur et traducteur de Cicéron, le Président Jean Bouhier perpétue à Dijon la tradition savante des hauts magistrats du XVI^e siècle, les Budé, les de Thou et les De Mesmes. Il réunit autour de lui, dans sa bibliothèque riche de trente mille volumes, pour laquelle son père avait obtenu le privilège du don des ouvrages publiés par l'Imprimerie royale du Louvre, une petite académie de jeunes magistrats philologues et antiquaires. Il entretient une correspondance érudite avec une centaine de savants français et étrangers. De Brosses est son disciple le plus doué. Dès son retour d'Italie, en 1741, il achètera à son maître, devenu premier Président, sa charge de Président à mortier. C'est au Président Bouhier qu'il adresse d'Italie sa lettre la plus technique, un *Mémoire sur les bâtiments antiques dont il subsiste quelques restes à Rome*. Le mémoire sur les « Antiquités d'Herculanum », composé lui aussi d'après des notes prises sur place, et que De Brosses lut devant l'Académie des Inscriptions en 1749, n'est pas la seule communication scientifique qui ait sa place dans le recueil de *Lettres*.

D'autres « mémoires » savants en font partie : les mémoires sur Avignon, sur Gênes, sur Milan, sur Padoue, sur Bologne, sur Florence, sur Naples, sur Rome, véritables monographies de géographie urbaine et humaine, ou matériaux tout prêts pour un « essai sur les mœurs » italiennes. On y trouve aussi plusieurs catalogues raisonnés de peintures, *Mémoires sur les principaux tableaux de Venise, de Bologne, de Florence, avec de courtes remarques* ; *Catalogue alphabétique des principales peintures et sculptures de Rome*. On y trouve, enfin, des mémoires de géologie, comme celui que De Brosses consacre à l'activité du Vésuve et qu'il adresse à son ancien condisciple Buffon. L'abondance et la vivacité du style de De Brosses ont fait négliger ce vaste dossier scientifique, que le Président a lui-même voulu disposer dans le recueil manuscrit de sa correspondance d'Italie, elle-même soigneusement revue. Par-delà leurs destinataires dijonnais, ces mémoires visaient aussi le public savant des diverses Académies royales. Ils acquittent les devoirs de De Brosses en voyage en Italie envers la République des Lettres françaises⁶.

Si l'on ajoute à ces travaux de géographe et de géologue, d'antiquaire et d'historien de l'art les essais de De Brosses sur les réalités politiques, morales, économiques, voire militaires, des États qu'il traverse, ses notices précises sur diverses techniques (les perfectionnements de la mosaïque, l'art de rentoiler les peintures ou de transporter les fresques sur toile), ses remarques d'expert sur les spectacles et la musique, on voit se dissiper l'image d'un De Brosses esthète et dilettante, gambadant en Italie en quête de sensations. On a affaire au même type d'intelligence curieuse et très attentive que son contemporain le comte de Caylus, ce grand seigneur des « Anciens » aussi attaché à percer les secrets techniques des artistes de l'Antiquité qu'à se montrer historien, connaisseur, et même inspirateur et protecteur, des artistes et artisans du Paris de Louis XV quand il ne mettait pas lui-même la main à la pâte.

Lecteur érudit des anciens historiens, mythographes et poètes, De Brosses est à

même d'appliquer aux faits contemporains la discipline de description et d'analyse à laquelle il s'est plié pour étudier l'Antiquité. Les « Lumières » ne sont ni l'exclusivité des Encyclopédistes et ni le privilège des « Modernes », comme on l'imagine aujourd'hui. À l'instar de cet autre « Ancien » qu'est Giambattista Vico et des jésuites auteurs de « Relations » sur les Chinois ou les Indiens d'Amérique du Nord, l'« antiquaire » De Brosse, excellent philologue et technologue, est tout naturellement aussi anthropologue. Lecteur des « Relations », il appliquera plus tard son esprit aux religions dites « primitives », décrites par les missionnaires avec le même soin que les mythographes humanistes l'avaient fait pour la religion des Grecs et des Romains, et c'est lui qui a inventé les notions de « fétiche » et de « fétichisme ». Juriste, formé au droit romain et au droit du royaume, membre éminent du grand « corps » de l'État royal qu'est le parlement de Dijon, De Brosse est tout aussi accoutumé à lier son savoir d'antiquaire à la pratique quotidienne des institutions du royaume. En voyage en Italie, l'« Ancien » par excellence qu'est De Brosse déploie ses antennes d'anthropologue « sur le terrain », aussi bien que ses compétences d'héritier de Varron et de Pline l'Ancien. Son encyclopédisme n'est pas celui de Diderot et de d'Alembert : il ne l'en équipe pas moins excellemment pour remplir en Italie une véritable mission d'études, dont le récit et les conclusions variées sont destinées à faire mieux connaître ce pays aux milieux lettrés et aux cercles dirigeants français. À cet égard, ses *Lettres* d'Italie appartiennent au même genre scientifique, mais non dépourvu d'esprit et de grâce, que la Relation de Russie commandée par Louis XV à l'abbé Courtois⁷.

Ses dernières lettres sur la mort de Benoît XIII et l'élection de son cher cardinal Lambertini, qui prend le nom de Benoît XIV, sont un modèle de rapport diplomatique et d'analyse politique. De Brosse va jusqu'à établir un catalogue alphabétique complet des cardinaux du conclave, avec leur portrait et leur poids politique⁸. Chateaubriand, rapportant dans ses *Mémoires* son action pendant le conclave de 1826, prendra modèle sur ce travail exemplaire d'ambassadeur *in partibus*. La « substantifique moelle », chez De Brosse, est incomparablement plus variée et nourrie que chez aucun autre voyageur du XVIII^e siècle. Les plaisirs, chez ce magistrat érudit qui ne les dédaigne ni ne les cache, loin de le distraire de ses devoirs de citoyen de l'ancienne République des Lettres et même de bon sujet d'une monarchie éclairée, en sont indiscernables : ils donnent de l'appétit à ses savantes curiosités. Ces curiosités et l'expertise qu'il met à leur service font de lui l'académicien de plusieurs académies. Son loisir studieux convient parfaitement au magistrat d'une cour souveraine du royaume, lorsqu'il est en voyage et donc, tout naturellement, en mission, à l'étranger. Il faut voir dans les *Lettres* l'œuvre d'un grand parlementaire qui croit, avant les crises de la fin du règne de Louis XV, que les sénats du royaume sont un rouage essentiel de l'État royal, un contrepoids puissant et averti à l'arbitraire éventuel de la Cour. Même le loisir d'un magistrat du royaume doit contribuer à éclairer ses pairs et le gouvernement français.

L'autorité et le prestige de l'ancienne République des Lettres sont en effet indispensables aux grands magistrats. C'est une tradition qui remonte au XVI^e

siècle. L'*otium studiosum et litteratum* humaniste est le corollaire de l'*auctoritas* sénatoriale. Selon la tradition donc, et sur les conseils du Président Bouhier, De Brosses a entrepris l'*emendatio* du texte de l'un des plus grands historiens antiques : il prépare une édition philologique du *Jugurtha* et du *Catilina* de Salluste et un essai de rétablissement, par une méthode de conjectures expérimentée au XVI^e siècle par Joseph Juste Scaliger, du texte épars et corrompu de l'*Histoire romaine* du même Salluste. Cette entreprise ambitieuse n'aboutira pas, et De Brosses dut se contenter de publier en 1777 une traduction française de l'*Histoire romaine* restituée au mieux et imparfaitement par ses soins. Mais, en 1739-1740, le projet est dans sa phase ascendante. Le voyage en Italie est en partie à son service. Dans les villes qu'il traverse, De Brosses ne manque jamais de chercher dans les bibliothèques les manuscrits de Salluste. Sa curiosité pour les monuments, inscriptions, médailles et sites antiques est aiguillonnée par le souci de corroborer ou d'éclaircir un texte difficile dont il connaît les difficultés par cœur. De Milan, il fait savoir à son ami Louis Quarré de Quintin, procureur général au parlement de Bourgogne :

J'ay été retirer à l'Ambrosienne diverses collations de manuscrits de Salluste⁹.

À propos de Naples, il écrit au comte de Neuilly, conseiller au parlement de Bourgogne et futur ministre plénipotentiaire à Gênes :

Le canton des manuscrits [de la bibliothèque du Palais Royal] me parut assez considérable, j'en mis à part quelques uns de Salluste et de Suétone pour l'usage que vous savez¹⁰.

À la fin de son mémoire au Président Bouhier sur Herculanum, ébloui par la découverte des papyrus dans les fouilles, il se prend à rêver à

la découverte de quelqu'ancien auteur de nos amis, d'un Diodore par exemple, d'un Bérosee, d'un Megasthène, ou d'un Tite-Live, même des cinq livres de l'histoire romaine de Salluste que nous avons perdus ; quoique alors toute la peine que je me suis déjà donnée pour les refaire, fût elle-même perdue¹¹.

Mais c'est à Rome que l'éditeur de Salluste est vraiment à son affaire et au travail. Il fréquente la Bibliothèque vaticane :

J'en ay fait l'épreuve pour mon Salluste dont j'ay trouvé icy d'excellens manuscrits d'une antiquité marquée, un surtout appartenant jadis à Fulvius Ursinus [Flavio Orsini, bibliothécaire des Farnèse] et depuis à la Reine de Suède. J'en ay fait collationner sept en ma présence avec beaucoup de soin¹².

Il fréquente aussi la Bibliothèque Casanatense :

J'y ay trouvé d'excellents manuscrits de Salluste que l'on me collationne actuellement. On y est bien servi et de fort bonne grâce¹³.

Ses visites dans les églises et les ruines de Rome le reconduisent constamment à son auteur. Dans l'église San Pietro in Montorio, il fait remarquer que

la belle balustrade [de la chapelle du cardinal de Montepulciano] de marbre *giall'antique* vient

À San Pietro in Carcere, il évoque pour Quintin le « *Carcer Tullianum*, bâti par le roi Tullius Hostilius ».

Jugez avec quelle avidité j'y suis descendu pour voir le spectre du roy de Numidie. Le lieu est encore, mot pour mot, tout tel que le décrit Salluste : « *Est locus in carcere, quod Tullianum appellatur. Muniunt undique parietes, atque insuper camera lapideis fornicibus vincta : incultu tenebris, odore, foeda ac terribilis ejus facies* » [Dans la prison, une cellule est appelée *Tullianum*. Un mur épais l'enveloppe de tous côtés, son plafond est voûté de pierre. Elle dégoûte par sa saleté, ses ténèbres, son odeur, son aspect est terrifiant.] Saint Pierre y a été mis en prison, mais c'est un fait récent dont je ne vous parle pas ; c'est de notre temps¹⁵.

Nous avons bien affaire à un philologue, épigraphiste et antiquaire en mission sur le terrain. Nous sommes très loin du touriste de *Rome, Naples et Florence*, qui entremêle de ses propres saillies de longs passages tout bonnement traduits de l'*Histoire de l'art en Italie* du docte abbé Lanzi. Pas si loin, cependant, de Stendhal et c'est bien là le paradoxe. L'éditeur de Salluste s'attarde, dans ses récits de promenades dans Rome, sur les fragments rescapés des vastes *Horti Sallustiani*, comme si son intérêt savant pour l'œuvre en ruine de l'historien latin était inséparable du décor enchanteur dont avait su s'entourer l'*otium* épicurien de Salluste. Éditer Salluste, marcher sur ses pas, c'est retrouver un des moments pléniers de l'*otium* antique, luxe, calme et volupté. À Baies, sur le golfe de Naples, où il ne manque pas d'étudier soigneusement, en prenant des notes et des relevés, les ruines des villas romaines, ce travail est accompagné et récompensé par la vision des loisirs antiques, qui se superpose à la réalité de lieux aujourd'hui misérables et désertés :

Aussi, étoit-ce là que les plus délicieux des Romains venoient en villégiature, à la fin de l'automne. Toutes les louanges qu'on a donné[es] à cette charmante baie ne me paroissent point outrées, quand, à la vue de la colline et des mazes, je me représente quel spectacle admirable c'étoit que cette lieue demi-circulaire de terrain pleine de maisons de campagne d'un goût exquis, de jardins en amphithéâtre, de terrasses sur la mer, de temples, de colonnes, de portiques, de statues, de monumens, de bâtimens dans la mer quand on n'avoit plus de place ou qu'on se lassoit d'avoir une maison sur la terre (*Dominusque terrae fastidiosus*).

Que je me répandrais là-dessus en citations des poètes, si Ad[d]ison ne m'avoit prévenu ! La bonne compagnie, que l'on trouvoit là du temps de Cicéron, de Pompée, d'Horace, Mécénas, Catulle, Auguste, etc. ! Les jolis soupers qu'on alloit faire en se promenant à pied à la bastide de Lucullus prez du promontoire de Misène ! Le beau spectacle pour sa soirée, que ces gondoles dorées ornées tantost de bande-rolles de couleur, tantost de lanternes, que cette mer couverte de roses, que ces barquettes pleines de jolies femmes en déshabillé galant, que ces concerts sur l'eau pendant l'obscurité de la nuit, en un mot, que tout ce luxe, si vivement décrit et si platement blâmé par Sénèque ! O Napolitains, mes amis, que faites-vous de vos richesses, si vous ne les employez à faire renaître en ce beau lieu ses anciens délices¹⁶ ?

Le voyage dans l'Arcadie italienne se prolonge volontiers en pèlerinage à Cythère. Mais cette Cythère n'est pas celle des sonnets de Gérard de Nerval. De Brosses en Italie ne se sent nullement en exil de ce bonheur dont l'Antiquité a connu les secrets. Ni le ressentiment du deuil, ni la mélancolie des ruines des romantiques ne l'effleurent, ni, à plus forte raison, la fureur des « philosophes »

contre la religion chrétienne qui s'interposerait entre un présent déchu et un passé lumineux et disparu. Ses maîtres jésuites ont largement associé pour lui l'Église romaine et la Renaissance de l'Antiquité. L'Italie contemporaine, plus qu'aucune nation européenne, est le théâtre de cette alliance, qui est aussi une continuité naturelle et spontanée. En Lombardie, De Brosse admire les fruits de l'administration du grand cardinal de la Contre-Réforme, le sévère Charles Borromée. Il sait que cet ascète était aussi un prince de la Renaissance. Affrontant une tempête sur le lac Majeur, il va visiter sur l'Isola Bella la merveilleuse maison de plaisance de la famille du cardinal et il écrit au comte de Neuilly :

C'est là qu'on trouve le vrai modèle de ce fameux salon que Maleteste et vous, Neuilly, avez depuis si longtemps prémédité de bâtir pour passer voluptueusement l'été¹⁷.

Le bonheur civilisé de l'antique Rome a pu reflourir dans l'Europe chrétienne à la faveur de la renaissance des lettres, et en dépit des survivances gothiques, du fanatisme dévot, réformé, janséniste ou populaire, imprégner de nouveau les mœurs, notamment en Italie où il ne demandait qu'à resurgir. La lecture à la fois passionnée et savante de l'Italie contemporaine est pour De Brosse inséparable de sa lecture philologique de Salluste et des monuments antiques qui s'y rapportent, car dans les deux cas, par la mémoire ou par l'expérience, dans le texte mère ou dans la variante tardive, il retrouve ce qu'il cherche, l'intelligence dans le plaisir et la science du bonheur. Mais l'épicurien philologue n'a rien à envier à l'épicurien encyclopédiste, maître des disciplines les plus variées que la Renaissance a fait réapparaître. Géographe et géologue, philosophe politique, économiste, anthropologue et moraliste, De Brosse porte sa curiosité éclairée et gourmande sur toutes les facettes de l'Italie contemporaine, dans toute sa savoureuse diversité. Il se livre volontiers au comparatisme avec sa Bourgogne natale et Paris. Cet érudit en voyage d'études est aussi un ethnologue en mission de recherches sur un terrain plus riche d'humanité qu'aucun autre, palimpseste vivant de l'Antiquité. Il est significatif que, parmi tant d'interlocuteurs doctes, celui qui le retient le plus est l'ancien jésuite Fouquet, missionnaire « à la Chine » et victime de la querelle des rites. C'était alors en Europe le plus grand sinologue vivant. De Brosse en Italie est en effet comme un jésuite en Chine, à la fois ailleurs et chez lui, déchiffrant un texte vivant d'humanité en langue étrangère, et émerveillé des différences et des ressemblances qu'il découvre avec le texte original, le texte antique. « *Nihil humani alienum puto.* »

À cet égard, les *Lettres* contiennent une découverte « scientifique » de première grandeur, que lui reprendra Stendhal : le naturel italien (par opposition à l'affectation française) rend la lecture de l'humanité en Italie plus directe et plus attrayante. C'est la survivance la plus forte qu'ait laissée le grand naturel antique en Europe. Chaque ville italienne est pour De Brosse l'occasion d'un remarquable *Essai sur les mœurs*, qui devrait figurer parmi les classiques de la sociologie historique. Il ne faut pas s'étonner si, en laïc moins réservé que les clercs jésuites, De Brosse n'interdit rien à ses devoirs d'ethnologue, curieux des survivances des mœurs antiques autant que des mœurs italiennes, notamment des

mœurs amoureuses. Il ne sépare pas l'utile du doux, la recherche réfléchie de l'expérience vécue. Il y a de l'Otaïti rêvée par Diderot dans l'Italie décrite et expérimentée par De Brosses sans idée préconçue.

Mais l'encyclopédisme de ce magistrat en voyage n'est pas moins à l'aise dans l'étude des arts, délices du loisir antique réinventés par la Renaissance. C'est par là sans doute que son « système du savoir », continuateur de celui de Peiresc (ami du peintre Rubens et du graveur Claude Mellan, amateur de musique italienne), est plus divers et vaste que celui de la plupart des « philosophes » du XVIII^e siècle. À l'image du système des Académies royales depuis Colbert, héritier français du mécénat des Médicis et des papes, les humanités de De Brosses comprennent la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, le théâtre. De Brosses est amateur éclairé de chacun de ces arts. Sa gamme d'observations est aussi vaste que précise, son jugement aussi personnel qu'informé. Il appartient à une génération qui a lu les *Réflexions critiques* de l'abbé Du Bos, publiées d'abord en 1719¹⁸. Du Bos, philosophe, philologue, rhétoricien (on a pu le qualifier de Quintilien français), a eu le coup de génie de mettre du côté des Anciens la culture savante et raffinée du « sixième sens », le goût ; sur la voie ouverte par Fénelon, il a trouvé contre la critique sèche et abstraite des Modernes la parade d'une esthétique générale. Il a montré que le sentiment des arts peut être savant, que le goût est un mode intelligent du connaître. De Brosses, éclairé par Du Bos, est à son affaire en Italie. Il est aussi à l'aise aux Offices qu'à la Bibliothèque vaticane, avec l'*estro armonico* du Vénitien Vivaldi qu'avec la science d'antiquaire et le flair du collectionneur d'art du Florentin Gori, sur le Campo Vaccino que dans les hôpitaux de Venise, où les chœurs de femmes dont la voix est la plus accomplie d'Europe transportent son oreille exercée. Son coup d'œil d'architecte et d'urbaniste est à la fois professionnel et voluptueux. En toutes choses, dans ce pays artiste et universellement artiste, De Brosses est préparé à s'éprendre de tout et à tout goûter en expert : c'est bien sur ce terrain que se confondent pour lui étude et loisir, réflexion et bonheur. La comparaison entre *La Bataille de Constantin* de Raphaël et *Les Noces de Cana* de Véronèse (« L'un de ces tableaux est une action vive, et l'autre est un spectacle¹⁹ ») est un joyau de la critique d'art, sur fond de la querelle entre le Coloris et le Dessin rouverte en France en 1673 par Roger de Piles. Sa compréhension savante des richesses de la musique italienne est moins doctrinaire et finalement plus complète que celle de Rousseau. Les *Confessions* n'ont pas de page sur la Venise musicale comparable à celle qui commence, dans une lettre à Blancey, pourtant hâtive et apparemment décousue, par cet *allegro vivace* :

Ce n'est pas que je manque de musique ; il n'y a presque point de soirée qu'il n'y ait académie de musique quelque part ; le peuple court sur le canal l'entendre avec autant d'ardeur que si c'étoit pour la première fois. L'effolement de la nation pour cet art est inconcevable. Vivaldi s'est mis au nombre de mes amis intimes²⁰...

On pourrait refaire sur les principes de Du Bos, et non sur ceux, qui ont prévalu, de l'esthétique allemande, l'histoire de l'art du XVIII^e siècle en partant de

l'analyse des « goûts » comparés français et italiens à laquelle se livre De Brosses, dans une lettre de Rome à Quintin :

Les Italiens nous reprochent qu'en France, dans les choses de modes, nous redonnons dans le goût gothique, que nos cheminées, nos boîtes d'or, nos pièces de vaisselle d'argent, sont contournées et recontournées, comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré, que nos ornemens deviennent du dernier baroc. Cela est vrai, mais cela est plus excusable ou peut-être plus convenable dans les petites choses, si cette manière n'avait rien d'outré ; car je ne prétends pas excuser le ridicule baroc ni le travers de nos cartouches d'ornemens. Le goût gothique étant petit, délicat, et détaillé peut convenir aux petits objets, jamais aux grands. On a la facilité d'avoir les uns par eux-mêmes tout entiers sous les yeux : il faut que les autres s'y mettent par la simplicité de leur construction. La tournure de nos cheminées est plus élégante que celles des Italiens ; à cet égard, ils ne connoissent que le carré. En général, nous entendons incomparablement mieux la distribution, les ornemens, l'ordre et les commoditez de l'intérieur ; eux, la magnificence et la grande manière du dehors. Des deux goûts réunis, on feroit une maison parfaite²¹.

Cet aperçu sur le fonds gothique français et le fonds antique italien laisse présager le virage en France du rocaille au néo-grec et au néo-antique. Et il ne s'agit pas d'une intuition fugitive. La réflexion comparative se poursuit dans une autre lettre, où De Brosses compare le goût qui préside aux jardins en France et en Italie. Surtout, elle se déploie, avec une liberté et une acuité confondante, dans un parallèle entre le caractère des deux nations lorsqu'elles s'appliquent au décor de la sociabilité festive, ce qu'il nomme le faste :

J'ay souvent lieu icy de mettre en parallèle le genre différent du faste des deux nations [...]. À vous le dire sans fard, celui de cette dernière me paroît infiniment plus riche, plus noble, plus agréable, plus utile, plus magnifique et sentant mieux son air de grandeur. Ce que nous apellons plus communement en France faire une grande figure, c'est tenir une grande table [...]. Un Italien ne fait rien de tout cela ; sa manière de paroître, apres avoir amassé par une vie frugale un grand argent comptant, est de le dépenser à la construction de quelque grand édifice public qui, servant à la décoration ou à l'utilité de sa patrie, fasse passer à la postérité d'une manière durable, son nom, sa magnificence et son goût. Ce genre de vanité n'est-il pas mieux entendu que l'autre ? Ne va-t-il pas mieux à ses fins ? [...] Quant au plaisir que l'on peut prendre soi-même à ces sortes de dépenses, n'y en a-t-il pas autant à voir croître sous les yeux ses ouvrages qui resteront, qu'à voir l'arrangement d'un festin qui va disparaître [...] ? Une belle colonne cannelée vaut bien une belle gelinotte. Après l'avoir vue, on la verra encore : c'est un régal perpétuel. Présens et à venir, tous y sont invitez et il est constant que plus la fête est générale, plus celui qui la donne sçait représenter et se faire honneur de son bien. [...] Mais la table en soi est une chose fort agréable. D'accord. Qui le sçait mieux que moy ? C'est un amusement journalier qui forme un des principaux liens de la société. Qui, quand on mange sans faste entre un petit nombre d'amis, ou de gens qui se plaisent ensemble. C'est ce que font chez nous les gens de bon goût et d'une fortune ordinaire. Je blâme les Italiens de ne pas en sçavoir user de même, mais les gens d'une fortune ordinaire ne sont pas faits pour entreprendre des constructions publiques²²...

Aucune trace de parti pris national si fréquent dans les récits de voyage. Aucun anti-italianisme, et pourtant aucun masochisme anti-Welche, à la Voltaire : la conversation entre amis « de bon goût et d'une fortune ordinaire » reste pour De Brosses le meilleur trait de mœurs des Français. Quelle que soit la supériorité, en architecture et en urbanisme, du goût romain, résurgence du grand goût antique,

les arts français, notamment l'architecture intérieure qui, en France, a le sens de la distribution commode, mais aussi les arts du décor et de la table, ont l'immense mérite de favoriser cette conversation « qui forme un des principaux liens de la société ». Par là, en dépit ou à la faveur de son héritage gothique, la France inscrit mieux que l'Italie, dans son caractère et dans ses mœurs, la fleur la plus exquise de la *Pax Romana* : le *Voyage à Brindes* d'Horace, les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle. De Brosses, à cette date, comme le comte de Caylus, voit la monarchie à son zénith comme une grande conversation de ce genre, qui se concentre et qui s'affine jusqu'à rejoindre les modèles antiques dans la vie de loisir studieux de ses « compagnies » et de ses Académies.

Les *Lettres familières* sur l'Italie n'en sont pas moins le chant du cygne de l'ancienne République des Lettres. C'est un *sermo convivialis* dans la plus pure tradition antique et humaniste, un banquet lettré et savant que la réécriture et la mise en ordre, auxquelles De Brosses a lui-même procédé, ont arraché à l'éphémère du voyage pour en faire, selon les mots du Président lui-même sur le bonheur pour tous et pour longtemps que donnent les beaux édifices, un « régal perpétuel ».

Il n'est pas surprenant que De Brosses, bien qu'il l'ait préparée, n'ait jamais publié une édition de ses *Lettres*. Après 1750, l'esprit d'indépendance qu'elle révèle, dans l'aigrissement général du royaume, dans le conflit aigu qui oppose le roi aux parlements, le clergé fidèle à la bulle *Unigenitus* au clergé janséniste, la Cour aux philosophes, n'aurait pas été supportable. De Brosses se serait cruellement exposé au ridicule. Duclos, dans ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, publiées en 1751, constate le discrédit où est tombée l'érudition des « Anciens ». Les Encyclopédistes sont en train de faire pencher l'opinion en faveur des « Modernes » et de sonner le glas de l'ancienne République des Lettres françaises. La moderne République des Lettres devient à Paris un parti de combat, dont Voltaire, depuis Potsdam et ensuite depuis les Délices et Ferney, est le stratège. De Brosses se serait exposé aussi au scandale, car sa gouaille rabelaisienne, quoique profondément conservatrice, même dans ses *Lettres de Rome*, aurait aussi attiré sur le conseiller, devenu Président à mortier, et en vif conflit avec la Cour, les foudres des jansénistes, puissants dans son propre milieu. Chef-d'œuvre de la vie privée, de l'amitié, de la liberté qu'autorisent des sentiments et des goûts communs, ces épîtres en déshabillé de cabinet de travail ou de souper intime n'auraient pas supporté la curiosité malveillante du public et de la critique. Les *Lettres* d'Italie demandent ce que Chateaubriand appellera la « critique des beautés ».

La plénitude heureuse du *Je* de De Brosses, son *arte di godere* supposaient qu'il se sentît, même en voyage, au centre d'une conversation harmonique dont la monarchie française fût elle-même l'amplification et le garant. Après 1750, le Président, bousculé par les premières fractures de l'Ancien Régime, a-t-il senti sourdement, selon une formule de Julien Gracq appliquée à Chateaubriand, « l'irruption neuve de l'histoire comme dimension souffrante, inguérissable de la sensibilité » ? Il était assez fin musicien pour comprendre que l'heure de Vivaldi,

du Corrège et des *Horti Sallustiani* était de nouveau passée. Voltaire, qui fit souffrir De Brosses et qui ne l'aimait pas, avait assez d'antennes pour pressentir l'approche des frimas par l'esprit de joie. Il écrivait à M^{me} Du Deffand vers 1760 : « Le raisonner tristement s'accrédite. »

1. L'édition utilisée ici est bien sûr celle du centre Jean-Bérard : Charles DE BROSSES, *Lettres familières*, texte établi par Giuseppina CAFASSO, annotation par Letizia Norci CAGIANO DE AZEVEDO, dans *Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale*, Naples, 1991, 3 vol., dont un de bibliographie. Dans les études sur cette correspondance nous avons particulièrement utilisé : Hermann HERDER, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1981.

2. Voir Paul DIBON et Françoise WAQUET, *J. F. Gronovius pèlerin de la République des Lettres. Recherches sur le voyage savant au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1984.

3. Voir le cours que j'ai consacré à « La République des Lettres I... V », dans *Annuaire du Collège de France, 1987-1991*, et mon étude *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, prince de la République des Lettres*, Bruxelles, Maison d'Érasme, 1993.

4. *Lettres familières*, éd. citée, t. I, p. 443, lettre XXIV, à M. de Neuilly, de Florence le 8 octobre 1739.

5. Sur le milieu lettré dijonnais, notamment au XVIII^e siècle, voir Michel BOUCHARD, *De l'Humanisme à l'Encyclopédie. L'esprit public en Bourgogne sous l'Ancien Régime*, Paris, 1930.

6. Voir la bibliographie des œuvres publiées de son vivant par Charles DE BROSSES dans l'édition citée des *Lettres familières* (t. III, p. 1249), le panorama de l'œuvre de De Brosses, de la place des *Lettres* dans cette œuvre scientifique et de l'histoire de l'édition posthume du recueil des *Lettres* dans J.-Th. FOISSET, *Le Président De Brosses. Histoire de ses lettres et les Parlements au XVIII^e siècle*, Paris, 1842.

7. Voir les deux lettres à l'abbé Courtois dans *Lettres familières*, LIV et LV, éd. citée, t. II, pp. 1131-1170, et l'édition de cette Relation par Hélène Carrère d'Encausse, Paris, Fayard, 2003.

8. *Ibid.*, t. II, p. 1209, lettre LVII de Milan, du 23 mars 1740.

9. *Ibid.*, t. I, p. 512, lettre XXXI de Rome, du 24 novembre 1739.

10. *Ibid.*, t. I, p. 576, lettre XXXIII de Rome, du 28 novembre 1739.

11. *Ibid.*, t. II, p. 902, lettre XLVII, à M. de Neuilly.

12. *Ibid.*, t. II, p. 750, lettre XLI, à M. de Quintin.

13. *Ibid.*, t. II, pp. 819-820, lettre XLIII, au même.

14. *Ibid.*, t. II, p. 869, lettre XLVI, au même

15. *Ibid.*, t. I, p. 552, lettre XXXII, de Naples, du 14 novembre 1739, à M. de Neuilly.

16. *Ibid.*, t. I, p. 205, lettre IX, du 16 juillet 1639.

17. Sur Du Bos, l'ouvrage essentiel demeure celui d'Albert LOMBARD, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne*, Paris, 1913. Voir aussi l'édition pratique des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos, publiée par l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1993.

18. *Ibid.*, t. I, p. 330, lettre XVII, à M. de Quintin.

19. *Ibid.*, t. I, pp. 332-333, lettre XVIII, du 29 août 1639.

20. *Ibid.*, t. II, pp. 742-743, lettre XLI, à M. de Quintin.

21. *Ibid.*, t. II, pp. 644-646, lettre XXXVII, à MM. de Blancey et de Neuilly.

22. *Ibid.*

ANCIENS ET MODERNES, DÉCADENCE OU PROGRÈS

LE « RETOUR À L'ANTIQUE » AU XVIII^e SIÈCLE

Dans les livres qui font autorité, on apprend que la querelle des Anciens et des Modernes, cette dispute qui a vivement ému la République des Lettres à partir de 1687, a pris fin en 1700. On lui accorde un bref ressac, la querelle d'Homère, terminée net en 1716. Deux assauts entre gens de lettres et érudits qui ne doivent pas divertir l'attention de la grande « crise de la conscience européenne », où combattirent les géants Bossuet et Spinoza, Malebranche et Locke. Dans le français courant, l'expression « querelle des Anciens et des Modernes » a perdu son ancrage historique, elle désigne l'éternel retour du conflit des générations opposant les vieux *laudatores temporis acti*, vaincus d'avance, aux jeunes modernes qui ont la vie, l'avenir et le progrès devant eux. Ce sens courant et général de l'expression rejaillit rétrospectivement sur l'interprétation de la « querelle », au sens strict et historique.

C'est l'un des mérites d'Amaldo Momigliano et de Leo Strauss, chacun à sa manière, chacun dans son ordre, que d'avoir remis en question pour nous le préjugé, pour ne pas dire l'illusion trompeuse, selon laquelle la querelle des Anciens et des Modernes lancée en fanfare à Paris en 1687 aurait, assez vite et définitivement, donné raison aux Modernes, comme il sied aux « jeunes » bousculant les « vieux » et les poussant dans la tombe et l'oubli. Avec des arguments et selon des prémisses différentes, le philologue et le philosophe ont montré que cette querelle, inaugurale en effet du conflit entre la modernité et ses ennemis, loin d'avoir été définitivement tranchée par une prétendue défaite des « Anciens » et par le triomphe sans partage des Encyclopédistes au XVIII^e siècle, est restée ouverte et disputée jusqu'à nos jours, tant les « Anciens » de la querelle ont réussi au cours du XVIII^e siècle à opposer à une modernité, où ils dénonçaient avec pugnacité une figure de la décadence, un « retour à l'antique » réparateur ou régénérateur.

Décadence et progrès : le contrepoint

Chacun de son côté, le philologue italien et le philosophe politique germano-américain se sont montrés « Anciens » parmi les Modernes, arrachant l'étude de l'Antiquité classique à la spécialisation universitaire et lui restituant le sens philosophique, moral et civil que lui avait donné la Renaissance : distance prise vis-à-vis des « vaines disputes scolastiques » et de la « barbarie gothique » (la modernité décadente d'alors), mais aussi assise demandée à l'Antiquité pour une « renaissance » ou une « régénération » de la vieille chrétienté déchirée par le Grand Schisme. Dans une crise générale analogue, ces deux grands esprits ont répété au ^{XX}^e siècle le mouvement des humanistes du ^{XV}^e siècle revenant aux « sources antiques » pour guérir l'Europe médiévale de sa maladie mélancolique, ou encore celui des « antiquaires » du ^{XVIII}^e siècle, du philosophe du « retour à la nature et à l'antique », Rousseau, de l'historien de l'« art dans l'Antiquité » Winckelmann, de l'historien du *Decline and Fall of the Roman Empire*, Gibbon, qui eux aussi, mais trois siècles plus tard, demandèrent à l'Antiquité classique le point d'appui pour s'arracher au mol oreiller du rocaille. Régulièrement depuis le ^{XVIII}^e siècle, « vieillesse », « crépuscule », « maladie de l'âme », « corruption », « dissolution », toutes les métaphores mises en œuvre par les « Modernes » se réclamant, contre les « Anciens », du progrès, de la jeunesse, de la printanière et féconde nouveauté, de la santé de l'esprit nettoyé de la « rouille » des naïves illusions et des vieilles erreurs, ont été retournées contre eux par les « Anciens », accusant la modernité de n'être qu'une décadence décrépète et fardée, une sinistre vieille de Goya posant à la jeune et attrayante beauté. La vigueur d'Achille, la radieuse beauté de Vénus escortée des Grâces et de Flore étaient d'éternelles cures de Jouvence.

Ce contrepoint ne s'est pas interrompu avec la Révolution française. Le « retour aux antiquaires » d'Amaldo Momigliano et le « retour aux Anciens » de Leo Strauss obéissent à une récurrence (Vico dirait un *ricorso*) de l'esprit européen divisé contre lui-même, qui oscilla plus que jamais, au ^{XIX}^e siècle, entre deux mélancolies, celle d'une modernité qui se croit bridée dans son essor par les rémanences d'un grand âge aveuglé et celle d'une antimodernité qui demande à un état antique et originaire de l'esprit le remède à ses maux tardifs et à son vieillissement moderne. Tour à tour, un Auguste Comte et un Ernest Renan ont fait valoir le caractère destructeur et négatif de ce que Comte appelle la « doctrine critique » et Renan l'« art critique » de la Réforme et des Lumières, négateurs assez efficaces pour miner les assises religieuses et morales de l'Église romaine et de l'Ancien Régime politique, mais impuissantes à remplacer les liens sociaux qu'ils avaient critiqués et dissous par d'autres moins friables.

Cette ombre projetée par les Lumières avait été décrite dès 1802 par la nouvelle de Chateaubriand, *René*, « preuve à l'appui » de son *Génie du christianisme* : c'était le portrait allégorique, sous les traits paradoxaux d'un jeune homme vieilli et paralysé moralement avant l'âge, de la mélancolie ou de l'ennui engendrés par la critique des Lumières, corrosifs des liens sociaux naturels aussi

bien que de la foi religieuse qui les sacralise.

Cette « critique de la critique » philosophique a été récapitulée en 1959 par Reinhart Koselleck, dans son *Kritik und Krise*¹. Koselleck appelle à témoigner les « philosophes » du XVIII^e siècle eux-mêmes et, avec eux, leur maître à tous, l'auteur du *Dictionnaire historique et critique*, Pierre Bayle. Dans leurs moments de suprême lucidité, les « rois de la critique » des Lumières, libérateurs et pourfendeurs infatigables de dogmes, de mythes, de superstitions, de légendes, de traditions, mais prudemment conservateurs en politique, ont reconnu à quel désarroi ils condamnaient une humanité réduite à des négations, et à quelle autorité intolérante se portait leur critique lorsqu'elle exigeait la tolérance entre systèmes de croyance qu'elle avait tous, au préalable, vidés elle-même de sens et d'autorité. Il est arrivé à Bayle dans son *Dictionnaire* de décrire les méfaits de l'extension, hors du « secret » aristocratique de la République des Lettres, du procès de tous contre tous, voire de la guerre civile, que les « critiques » avaient déclenché entre eux, et cela en des termes qui préfigurent le diagnostic de Chateaubriand en 1802 sur l'homme moderne, desséché dès ses premières années dans un air ambiant corrosif. L'auteur du *Dictionnaire* écrit :

En un mot le sort de l'homme est dans une si mauvaise situation que les lumières qui le délivrent d'un mal le précipitent dans un autre. Chassez l'ignorance et la barbarie, vous faites tomber les superstitions, et la sotte crédulité du peuple si fructueuse à ses conducteurs, qui abusent après cela de leur gain pour se plonger dans l'oisiveté et la débauche : mais en éclairant les hommes sur ces désordres, vous leur inspirez l'envie d'examiner tout, ils épiluchent et ils subtilisent tant, qu'ils ne trouvent plus rien qui contente leur misérable raison².

Dans une addition à son *Dictionnaire philosophique*, en 1771, Voltaire en vint lui aussi à stigmatiser la vulgarisation du jugement critique souverain qu'il avait lui-même pratiqué, mais en croyant pouvoir le réserver, en toute sécurité, aux seuls princes de l'esprit :

Il n'y a pas un seul de ces critiques qui ne se croie juge de l'univers et écouté de l'univers³.

Comte avait à l'esprit cet état de révolution et de guerre civile permanentes créé par la raison critique lorsqu'il préconisait, pour le « troisième état » de l'histoire de l'esprit, le rétablissement d'un « pouvoir spirituel » étayant les progrès de la science, mais faisant contrepoids au naufrage de toute certitude et de toute norme partagées dans un monde de crise où la vérité toujours en devenir condamne toutes les vraisemblances provisoires à s'annuler les unes les autres. Renan parvint à des conclusions analogues dans ses *Dialogues* et ses *Drames philosophiques*, où il ne voit plus d'avenir pour le caractère « brahmanique » et « aristocratique » de la science que dans la reviviscence d'une religion du cœur qui recrée une conscience morale, restituant le sens du sacrifice que demande une vérité scientifique en marche, mais inachevée, encore lointaine et largement cachée. Après Chateaubriand prônant un *revival* de l'ancienne foi chrétienne, Comte et Renan ont donc repris à Rousseau, qui avait perçu mieux que quiconque le caractère destructeur et négatif de la critique de la religion par les Lumières, son apologétique de l'acte de foi religieux comme pierre angulaire de

toute société civile, même et surtout régénérée.

Rousseau avait en effet inclus dans l'utopie de la société reconstruite du *Contrat social* une esquisse de « religion civile », sacralisant le lien social naturel retrouvé ; dans son *Émile*, la « Profession de foi du vicaire savoyard » avait demandé à l'évidence intime du cœur, plus persuasive et universelle que les arguments de la raison théologique ou de la critique athée, la régénération de la conscience morale et de la foi religieuse dans un monde moderne privé de l'une et de l'autre par l'anticléricalisme des Lumières parisiennes.

Retour à l'antique et retour aux sources de la foi : conjonction et dissociation

Cette négation de la négation et cet appel à la positivité d'un « retour du refoulé » religieux et moral sont structurellement analogues à la foi dans l'Antiquité qui inspirait les travaux des « antiquaires » du XVIII^e siècle, indifférents à la critique et au dédain dont ils étaient l'objet de la part des philosophes des Lumières. À première vue, cependant, on n'aperçoit pas le rapport entre le « retour à l'antique » et le retour à l'acte de foi que préconisèrent, chacun à sa manière, un Vico et un Rousseau, l'un en attribuant l'éveil de la conscience proprement humaine à la crainte des dieux et au culte des morts, l'autre préconisant le retour à la « religion du cœur » naturelle à tous les hommes. Le « retour à l'antique » n'est-il pas d'essence « païenne » et l'acte de foi d'essence biblique et chrétienne ? Si contradiction il y a, elle n'était que latente chez les humanistes du XV^e siècle, et déjà chez Pétrarque, pour lesquels le « retour à l'Antique » procédait du même mouvement régénérateur de la chrétienté que « le retour à l'Église des premiers siècles et à ses Pères », grecs et latins, indemnes de la « gothicisation » de l'Europe consécutive aux invasions barbares. Ce mouvement ne dissociait pas le retour de la foi chrétienne à ses « sources » patristiques de la réappropriation par les chrétiens modernes du fonds gréco-romain dans lequel les Pères de l'Église avaient fait pénétrer les lumières de la Révélation. Exaspéré par la Réforme et la Contre-Réforme, ce mouvement de « retour aux sources » a pu engendrer dans le catholicisme français une véritable « archéolâtrie » de l'Église des premiers siècles et des Pères⁴, portée à l'extrême par l'augustinisme doctrinaire de Port-Royal⁵. Plus fidèle au mouvement originel et refondateur de la Renaissance, l'« art critique » des Bénédictins de Saint-Maur se proposa, pour la vivifier, non seulement de purifier la tradition catholique des accrétions légendaires ou superstitieuses accumulées dans les siècles « gothiques », mais encore de mieux connaître, à travers les documents figurés et les inscriptions, comme s'y emploie *L'Antiquité expliquée* du mauriste Bernard de Montfaucon, le fonds religieux de l'Antiquité païenne que la Révélation chrétienne a pénétré, purifié et éclairé.

Les « antiquaires » laïcs du XVIII^e siècle, il est vrai, se préoccupent fort peu,

contrairement à leurs prédécesseurs de la Renaissance italienne, d'un « retour aux sources » patristiques. Même Vico, qui fait exception parmi eux par son souci d'apologétique catholique, ne construit celle-ci qu'indirectement, sur un constat anthropologique : la raison critique moderne atrophierait l'esprit humain et l'égarerait si celui-ci se coupait des sources du connaître qui l'ont éveillé à lui-même, la religion et la poésie. Le plus ardent des « Anciens » du XVIII^e siècle, Rousseau, est étranger, voire hostile, au monde des « antiquaires » : il s'en éloigne d'autant plus que sa propre anthropologie ne se contente pas de recommander un retour conjugué « à la nature » et « à l'antique », elle préconise un retour à la religion naturelle, et même à la religion révélée, le christianisme, pourvu qu'il se purifie des aliénantes « lumières » de l'érudition et de la controverse théologiques et redevienne la religion universelle du cœur. En revanche, un « antiquaire » de plein exercice tel qu'Edward Gibbon est d'autant plus tenté, comme Machiavel, d'attribuer au christianisme une vocation ruineuse de tout ordre politique solide et durable que cette religion d'esclaves a déjà contribué au *Decline and Fall* de l'Empire romain. La révérence de Gibbon, historien de l'Antiquité tardive, s'adresse à l'Empire romain tel que l'ont célébré les Grecs Polybe et Aelius Aristide, et non à la Rome républicaine dont Lucain et Tacite pleuraient la chute et dont Rousseau avait exalté les vertus civiques pour faire honte aux vices des sujets des grandes monarchies modernes. L'anatomie de la décomposition de l'Empire que propose Gibbon est à la mesure de l'admiration qu'il porte à l'aristocratie administrative et militaire des Flaviens et des Antonins, indemne encore des révolutions de palais, des religions orientales, du christianisme et des lâches concessions aux barbares. Le *Decline and Fall* (1776) propose d'avance un miroir et un avertissement pour l'Empire britannique du XIX^e et du XX^e siècle. Klipping réécrira Gibbon au présent.

Ce que les « antiquaires » du XVIII^e siècle se contentent en général de demander à l'Antiquité grecque et romaine, c'est une forme noble et désintéressée du savoir historique. Mais les plus ambitieux sont entraînés plus loin : ils demandent à l'Antiquité mieux connue les principes d'une régénération des arts et du goût modernes : leurs fouilles ardentes et patientes dans le sol de la romanité, héritière de la Grèce, leur appel à reprendre pied sur ce fond ancien, quoiqu'ils ne le justifient plus comme les humanistes du XV^e siècle par la réceptivité providentielle du monde gréco-romain à la Révélation chrétienne, n'en supposent pas moins de leur part un acte de foi dans les vigoureuses lumières naturelles du génie antique, oubliées, affaiblies et affadies chez les Modernes. Cet acte de foi dans une Antiquité supposée avoir exercé dans sa plénitude la lumière naturelle à l'homme les oppose aux « philosophes » des Lumières modernes, et les rapproche, sans qu'ils s'en doutent, de Rousseau, le nouveau Diogène qui calomnie les arts et qui n'est point des leurs. C'est que le recours de Rousseau à la lumière naturelle encore intacte dans l'Antiquité implique une régénération radicale de l'homme (*Émile*) et de la société modernes (*Du Contrat social*) alors que les « antiquaires », même les plus ambitieux, sont aussi conservateurs en politique que les « philosophes » et ne songent, par le retour à la nature et à l'antique dont ils

croient leur science susceptible, qu'à remédier à la « corruption du goût » et des arts modernes.

La critique d'art de Diderot, l'ex-ami de Rousseau, est le meilleur témoin de la fusion qui s'est produite en France entre les deux conceptions du « retour à l'antique », celle des « antiquaires » et celle de Rousseau. Cette fusion, dont la « peinture d'histoire » de David après 1785 est largement tributaire, a fourni l'un de ses ingrédients explosifs à la « révolution » prophétisée, espérée et redoutée, dès 1763, par l'auteur de l'*Émile*. Radical ou conservateur, ami ou ennemi du christianisme, le point de vue des « Anciens » du XVIII^e siècle, hanté par le sentiment d'une décadence, d'une amputation ou d'une aliénation modernes, s'est unanimement opposé, avec un succès surprenant, au point de vue des « Modernes », inspiré par une confiance euphorique dans la supériorité de l'« esprit du temps » et de son « progrès » automatique.

Les Contre-Lumières et Rousseau

Arnaldo Momigliano, en réhabilitant les « antiquaires » du XVIII^e siècle et en prenant le parti de Gibbon contre Diderot, a rendu possible une relecture plus profonde et moins naïve du siècle des Lumières. De son côté, en réhabilitant contre la philosophie moderne et critique la pensée classique des anciens philosophes et historiens, Leo Strauss a demandé lui aussi à un « retour à l'antique » la guérison de l'esprit moderne du relativisme général hérité des Lumières et la restauration d'assises classiques dont la modernité politique à la dérive est dépourvue. À certains égards, ces deux penseurs du XX^e siècle recourent, par leur « critique de la critique », l'antimodernité de Nietzsche et, comme lui, ils se retournent vers le sol antique, quoique ce ne soit pas pour y réveiller Dionysos ni Zarathoustra. Ils rejoignent plutôt Comte et Renan dans une essentielle conviction commune : la modernité est fille sans boussole d'une critique en dernière analyse délétère, qui ne l'a délivrée de la foi que pour la mieux précipiter dans le nihilisme et l'irrationalisme. Un « progrès », qui prétend éclairer les hommes en les amputant de leur vocation au sacrifice, à la beauté, à l'admiration, dément la raison dont il se réclame et condamne l'humanité à un rabougrissement moral sans précédent. Tout en se proposant de sauver l'« avenir de la science » en l'arrimant à une religion qui rende au peuple le sens du sacrifice, Renan ne pouvait s'empêcher de douter de cette greffe qu'il souhaitait, car, au bout de la science, « la vérité est peut-être triste ».

Le doute moderne s'est ainsi révolté et retourné à plusieurs reprises contre la modernité qui l'a imprudemment généralisé. Fille d'une critique qui feignit longtemps d'épargner la société et l'État, la crise moderne a si bien attaqué toutes les assises de la société et de l'État qu'elle a suscité, de génération en génération, avec des diagnostics répétés de décadence, de nouvelles tentatives de guérir la maladie moderne par le retour aux principes d'une ancienne santé.

Le talent et la propagande des Encyclopédistes français ont réussi à convaincre,

bien au-delà de leur public initial, que les « Modernes » de la querelle étaient les seuls à avoir eu raison et à l'avoir pour jamais. Les « philosophes », Voltaire à leur tête, ont réussi à faire passer en axiome que leur modernité critique avait un avenir illimité et qu'elle pouvait se passer de mémoire. La *doxa* critique et sceptique des Lumières s'est voulue paradoxalement la dogmatique d'une modernité irréfutable et irrésistible, adoratrice du progrès qui la dévore, rejetant tout frein, résistance et objection dans le camp de l'archaïsme ridicule ou pervers. Dans l'*Émile*, il arrive à Rousseau de tourner en dérision l'Académie des inscriptions, mais ses citations constantes de faits et de textes antiques prouvent à quel point l'Antiquité est vivante pour l'*homo naturalis redivivus* qu'il prétend être et qu'il veut encourager à croître chez son élève. Aucun « Ancien » de la querelle n'a mieux défini que lui en quoi l'Antiquité, temps de l'homme encore éclairé naturellement, est à jamais le recours contre les temps décadents où l'homme est aliéné de sa propre nature par la corrosion de ses contradictoires lumières :

En général, Émile prendra plus de goût pour les livres des anciens que pour les nôtres ; par cela seul qu'étant les premiers, les anciens sont plus près de la nature, et que leur génie est plus à eux. Quoi qu'aient pu dire Houdart de la Motte et l'abbé Terrasson, il n'y a point de vrai progrès de raison dans l'espèce humaine, parce que tout ce qu'on gagne d'un côté on le perd de l'autre ; que tous les esprits partent toujours du même point, et que le temps qu'on emploie à savoir ce que d'autres ont pensé étant perdu pour apprendre à penser soi-même, on a plus de lumières acquises et moins de vigueur d'esprit. Nos esprits sont comme nos bras exercés à tout faire avec des outils, et rien par eux-mêmes⁶.

Aussi les Lumières dont son siècle est si content semblent-elles à Rousseau l'état d'aliénation ultime et moderne de la lumière naturelle, une guerre civile de l'esprit contre lui-même qui conjugue à un scepticisme et à une critique universels un dogmatisme arrogant et intolérant :

Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature, sèment dans les cœurs des hommes de désolantes doctrines et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmatif et dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairés, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affligés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions ; ils arrachent du fond des cœurs le remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux, et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent n'est pas la vérité⁷ !

Du fait de cet aplomb de la « critique » qui a intimidé la postérité plus encore que le public des Lumières, qui a lu Rousseau avec passion, des pans entiers du XVIII^e siècle ont été laissés dans l'ombre et censurés comme moucheron négligeables incapables d'arrêter le char de la modernité en marche. C'est seulement depuis quelques années que l'on a commencé à surmonter ce strabisme rétrospectif. Soudain se sont multipliés des livres impensables voici dix ans seulement, mesurant l'étendue, invisible auparavant, de la résistance du XVIII^e

siècle aux Lumières dont on l'avait cru envahi et investi⁸.

Au centre de ce tableau des Contre-Lumières se dresse la figure formidable de Rousseau, traditionnellement enrégimenté parmi les docteurs de l'*Aufklärung*, alors que ce *Janus bifrons* est aussi, et peut-être surtout, l'ennemi le plus déterminé et le plus prophétique de la modernité critique telle que la célébraient et la pratiquaient les Lumières. Dès le *Discours sur les origines de l'inégalité*, Rousseau oppose Fabricius, le citoyen antique dans sa grandeur d'âme héroïque, prêt au sacrifice de sa vie pour la Cité, au bourgeois moderne, délivré de Dieu aussi bien que des idoles, mais rapetissé à la jouissance jalouse de ses droits et libertés privées. Dans l'*Émile*, il ne se contente pas d'opposer « l'homme de la nature » en possession de tous ses dons au rabougrissement de l'individu moderne, « l'homme de l'homme », aliéné de sa propre nature ; il invite l'homme rendu par exception à sa nature, rené « Ancien » parmi les « Modernes », à délivrer la terre des hommes aliénés et dégénérés :

C'est par le désordre du premier âge que les hommes dégénèrent, et qu'on les voit devenir ce qu'ils sont aujourd'hui. Vils et lâches dans leurs vices mêmes, ils n'ont que de petites âmes, parce que leurs corps usés ont été corrompus de bonne heure ; à peine leur reste-t-il assez de vie pour se mouvoir. Leurs subtiles pensées marquent des esprits sans étoffe, ils ne savent rien sentir de grand et de noble ; ils n'ont ni simplicité ni vigueur ; abjects en toutes choses, et basement méchants, ils ne sont que vains, fripons et faux ; ils n'ont même pas assez de courage pour être d'illustres scélérats. Tels sont les méprisables hommes que forme la crapule de la jeunesse ; s'il s'en trouvait un seul qui sût être tempérant et sobre, qui sût au milieu d'eux, préserver son cœur, son sang, ses mœurs, de la contagion de l'exemple, à trente ans il écraserait tous ces insectes et deviendrait leur maître avec moins de peine qu'il n'en eut à rester le sien⁹ !

Heurtant de front l'anticléricalisme violent et facile des Lumières, Rousseau exalte le sentiment, qui fait croire, au-dessus de la raison qui fait douter, et il célèbre la fécondité d'une religion du cœur supérieure à la sécheresse stérile et ricanante de l'« esprit » exclusivement critique. Il va jusqu'à écrire, décrivant d'avance la Terreur de 1793 et les terreurs qui nous sont contemporaines :

Bayle a très bien prouvé que le fanatisme est plus pernicieux que l'athéisme, et cela est incontestable ; mais ce qu'il n'a eu garde de dire, et qui n'est pas moins vrai, c'est que le fanatisme, quoique sanguinaire et cruel, est pourtant une passion grande et forte, qui élève le cœur de l'homme, qui lui fait mépriser la mort, qui lui donne un ressort prodigieux, et qu'il ne faut que mieux diriger pour en tirer les plus sublimes vertus ; au lieu que l'irréligion, et en général l'esprit raisonneur et philosophique, attaché à la vie, efféminé, avilit les âmes, concentre toutes les passions dans la bassesse de l'intérêt particulier, dans l'abjection du moi humain, et sape ainsi à petit bruit les vrais fondements de toute société : car ce que les intérêts particuliers ont de commun est si peu de chose qu'il ne balancera jamais ce qu'ils ont d'opposé¹⁰.

Dans la *Lettre à d'Alembert*, anticipant sur les rébellions et répulsions aujourd'hui dirigées contre l'antisociété « globalisée » du spectacle et de la consommation, Rousseau se livre à un assaut impitoyable contre la « société des loisirs » de son temps, qui préfigurait en effet, en Angleterre et en France, celle de l'*entertainment* d'aujourd'hui où les individus distraits, décentrés, ennuyés, dépolitisés demandent à la « culture » massifiée, qui a digéré les arts, d'occuper leur vacance. « Ancien » réapparu parmi les « Modernes », il a discerné dans la

modernité philosophique et morale du XVIII^e siècle anglais et français l'esquisse déjà très poussée de « notre modernité », et il l'a condamnée par avance en adoptant le point de vue éloigné, surplombant et violemment ironique du « retour à l'antique et à la nature ». Rousseau n'a certes rien d'un « antiquaire », mais sa lecture des poètes, des moralistes et des historiens anciens rejoint celle de M^{me} Dacier vantant la simplicité et la grandeur du monde de l'*Iliade*, contemporain de celui de la Bible, à un public sollicité par les « Modernes » de ne voir dans le poème homérique qu'archaïsme, grossièreté et vulgarité. La révolte de Rousseau contre les sophismes des Lumières au nom de la nature et de l'Antiquité est parallèle au combat que les « antiquaires » du parti des « Anciens » menaient contre la décadence moderne des arts et des mœurs, résumée à leurs yeux dans le poudroisement des couleurs et la mollesse du dessin des peintres d'alcôve, flatteurs du goût « corrompu » du public moderne, les François Boucher ou les Carle Van Loo.

Vint un moment, en France, où les parallèles se rejoignirent, et où la révolte morale et politique de Rousseau coïncida avec le combat des « antiquaires » pour une régénérescence du goût. L'héritier génial et éloquent des « antiquaires » du XVIII^e siècle, Winckelmann, est à sa façon « rousseauiste » lorsqu'il construit l'édifice de son *Histoire de l'art de l'Antiquité* sur le schème pathétique du *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, opposant à la grandeur et à la liberté héroïques des républiques antiques, mères de la grâce et du sublime dans les arts, l'affaissement physique et moral du monde « dénaturé » du XVIII^e siècle.

En Angleterre, le *Decline and Fall* d'Edward Gibbon, qui porte un jugement beaucoup moins « romantique » sur l'Europe contemporaine, cherche au contraire dans l'Empire romain à son zénith un modèle à imiter et à méditer pour les Européens décidés à perpétuer, étendre et défendre une civilisation que la Renaissance a réveillée, dont ils sont désormais responsables devant toute l'humanité et à laquelle ils se doivent de croire.

Si la révolution française de 1789 a été, selon la vulgate marxiste, une révolution « bourgeoise », la « bourgeoisie » jacobine qui l'a poussée vers les extrêmes s'est voulue « citoyenne à l'antique » et « sublime », au sens du Fabricius de Rousseau, et non pas « bourgeoise », au sens du « Mondain moderne » de Voltaire ou du « philosophe » père de famille dont Diderot a fait son porte-parole dans *Le Neveu de Rameau*. Les Jacobins français avaient parfaitement assimilé le véhément antibourgeoisisme qui éclate dans les deux *Discours*, dans l'*Émile* et dans le *Contrat social* de Rousseau, et qui fait de la « vertu » du citoyen à l'antique l'ennemie plébéienne aussi implacable de l'hypocrisie bourgeoise que des vices de l'aristocratie. Il est revenu à un disciple de Leo Strauss, Allan Bloom, de signaler le premier qu'il faut chercher chez Rousseau, à qui il est arrivé par ailleurs de se montrer fort indulgent envers l'aristocratie de naissance et en sympathie avec ses vertus chevaleresques, le principe de l'horreur « romantique » du bourgeois, et la meilleure définition qui ait été donnée de l'hypocrisie de l'homme « moderne » :

Celui qui, dans l'ordre civil, veut conserver la primauté des sentiments de la nature, ne sait ce qu'il veut. Toujours en contradiction avec lui-même, toujours flottant entre ses penchants et

ses devoirs, il ne sera jamais ni homme ni citoyen ; il ne sera bon ni pour lui, ni pour les autres. Ce sera un de ces hommes de nos jours, un Français, un Anglais, un bourgeois : ce ne sera rien¹¹.

Vico, les philosophes des Lumières et l'antiquariat du XVIII^e siècle

L'autodidacte Rousseau est, au fond, le cas le plus conséquent, le plus extrême de la réaction dont est capable un esprit qui décide d'adopter le point de vue de l'Antiquité et de la Nature pour juger la modernité des Lumières bourgeoises. Dans les années qui ont suivi sa mort, et qui ont précédé la Révolution, c'est Rousseau le prophète, parlant au nom de l'Antiquité et de la Nature, et non plus les « Modernes » Voltaire, d'Alembert ou Diderot, qui a enflammé la jeune génération des Bonaparte et des Chateaubriand. C'est lui qui a inspiré, autant que Winckelmann, l'héroïsme néo-classique et républicain de David « peintre d'histoire ». Il n'est donc pas surprenant que l'auteur de l'*Émile* ait été l'objet, de son vivant, de la part des « philosophes » et de Voltaire, d'une formidable campagne de dénigrement et de dénonciation¹². L'ironie noire de Rousseau envers le progrès des Lumières était le revers d'un enthousiasme pour l'Antiquité et la Nature dont la radicalité gênait une critique philosophique refusant de voir le caractère destructeur (révolutionnaire) de sa modernité.

Mais même dans son type classique et conservateur, l'antiquaire du XVIII^e siècle, héritier de la tradition humaniste du lettré regardant son temps à la lumière de l'Antiquité, fut l'objet du soupçon et du dénigrement persévérants de la part des Encyclopédistes. C'est l'*Encyclopédie* qui a introduit la confusion entre antiquariat et pédantisme passéiste, confusion devenue depuis un lieu commun de la modernité. Dans un article qui a fait date¹³, Amaldo Momigliano a eu la tranquille audace de remettre en question ce poncif et de renouer avec la Renaissance italienne, pour laquelle l'antiquaire et le philologue étaient au contraire les agents d'une régénération de l'Europe chrétienne. L'Italie du XVIII^e siècle demeura la terre élue de l'antiquariat : Venise, Padoue, Florence, Cortone, Parme, Rome, Naples, leurs antiquaires (le plus souvent aussi amateurs et collectionneurs d'art), leurs académies, leurs fouilles, leurs publications monumentales tinrent en haleine l'Europe émerveillée, comme l'avaient fait, au XV^e et au XVI^e siècle, les premières découvertes à Rome et dans le Latium des « grottes » peintes et les statues antiques. L'Italie des Lumières eut aussi son philosophe et philologue de la décadence moderne, Giambattista Vico, que découvriront à la fin du siècle les premiers « philosophes de l'histoire » allemands. Sur le paradigme de la romanité et de ses trois âges, Vico a construit une interprétation cyclique du procès de civilisation, où la décadence ne figure pas comme une fin, mais comme un retour aggravé, et gravide d'un recommencement, à la féconde barbarie originelle. Cette civilisation dévoyée en décadence, que Rome a connue au III^e siècle et qui portait en germe la chrétienté

féodale et médiévale, se répète dans l'Europe moderne de la « critique » et des « Lumières ». Vico la définit comme une « barbarie de la réflexion », formule que Chateaubriand reprendra à son compte dans ses *Mémoires*, lorsqu'il évoque les « barbares de la civilisation » sévissant dans le Paris de la Terreur, ou lorsqu'il prévoit les effets moraux encore à venir de la décomposition sociale de l'Europe post-révolutionnaire. Mais Vico avait déjà parlé, au passé comme au futur, de guerres civiles « transformant les cités en forêts, où vont se cacher dans des repaires ceux qui furent des hommes ; ainsi de longs siècles de barbarie viennent recouvrir de leur rouille des esprits devenus pervers à force de subtilités, et certes la barbarie de la réflexion les avait rendus plus cruels et plus inhumains qu'ils ne l'avaient été au temps de la première barbarie, qui n'atteignait que les sens : celle-ci était en effet une férocité généreuse dont celui qui était attaqué pouvait se défendre par le combat ou par la fuite ; celle-là au contraire est à la fois cruelle et vile, au moment où elle s'attaque à la vie et aux biens de proches et d'amis, sous les flatteries et les caresses¹⁴ ».

Le retour dans l'Europe du « troisième âge », celui de la civilisation, d'une « barbarie de la réflexion » qui annonçait son entrée en décadence, répétant ce qui s'était passé au III^e siècle à Rome, Vico l'avait diagnostiqué dès 1707 dans son discours *Sur la méthode des études de notre temps* : l'éducation des Lumières, qui tarit le sentiment, l'imagination et la foi des adolescents par leur exposition prématurée à la raison analytique et critique de Descartes, les prive du développement naturel qui récapitulerait celui des trois âges de la société humaine (barbare et poétique, religieux et héroïque, humain et rationnel) et les pousse du côté de la « barbarie de la réflexion ». L'aliénation de « l'homme de la nature » en « homme de l'homme », selon le Rousseau de l'*Émile*, est fort analogue à cette amputation, chez l'homme moderne et exclusivement calculateur, dénoncée par Vico comme le principe même de la décadence, des puissances poétiques, religieuses et courageuses dont surabondait l'homme antique.

Momigliano, Gibbon, Caylus et le retour aux « antiquaires »

Mais c'est en France, théâtre de la querelle des Anciens et des Modernes, et non en Italie restée sur la lancée de la Renaissance et de la Réforme catholique, que la question de la décadence prit au cours du XVIII^e siècle le tour le plus âpre, la critique des « philosophes » relayant celle des « Modernes », et la « critique de la critique » de Rousseau radicalisant la critique de la « corruption du goût moderne » par les « Anciens ». En pleine querelle des Anciens et des Modernes, les « Anciens » s'étaient pourvus d'une citadelle par la création en 1701, à l'initiative de l'un des leurs, l'abbé Bignon, de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres. L'Académie française était alors, à chacune ou presque de ses élections, le champ de bataille où chacun des deux camps cherchait à marquer des points.

La haine persévérante dont le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie*, Denis Diderot, devenu aussi l'un des persécuteurs de Rousseau, poursuivit le plus prestigieux et influent des « antiquaires » français, le comte de Caylus, membre de l'Académie des inscriptions depuis 1742, n'est qu'un épisode de cette bataille acharnée des « philosophes » français contre les « antiquaires ». Une épigramme que Diderot fit circuler sur la tombe du comte de Caylus en 1765 a néanmoins suffi pour compromettre durablement la mémoire de cet « antiquaire » et retarder jusqu'à ces dernières années l'évaluation équitable de son rôle et de son œuvre.

Pourtant, dans sa correspondance avec Diderot, le grand sculpteur Falconet, interprète du monde des ateliers et des vrais connaisseurs, avait pris avec feu en 1766 la défense du comte et de son action sur les arts français¹⁵. Et dès 1761, Edward Gibbon, qui avait été témoin de la campagne haineuse de Diderot contre Caylus, prit hautement et publiquement le parti de l'antiquaire dans son *Essai sur l'étude de la littérature*. Caylus, dans un billet joint à une lettre de Mallet adressée au futur historien du *Decline and Fall*, lui en marqua sa reconnaissance :

Je parle comme si M. Gibbon ne m'avait pas loué, et même un peu trop fort. J'ai lu le livre d'un citoyen du monde, d'un véritable homme de lettres, qui les aime pour elles-mêmes, sans exception ni prévention, et qui joint à beaucoup d'esprit le bon sens plus rare que l'esprit, ainsi qu'une impartialité qui le rend juste et modeste, malgré l'impression qu'il a dû recevoir des auteurs sans nombre qu'il a lus et très bien lus. J'ai donc dévoré ce petit ouvrage, auquel je désirerais de bon cœur une plus grande étendue et que je voudrais faire lire à tout le monde¹⁶.

Gibbon, pourvu de lettres de recommandation, avait vu à Paris « trois ou quatre fois » Caylus qu'il décrit dans ses *Mémoires* comme « un homme simple, uni, bon, et qui me témoignait une bonté extrême ». S'il n'a pu le fréquenter davantage, c'est que le genre de vie du comte, dévoué aux artistes dans la journée, renfermé chez lui pour ses propres travaux après six heures du soir, l'en a empêché¹⁷.

Telle a été l'autorité posthume en France de Diderot, de Marmontel et des Encyclopédistes qu'une relative *damnatio memoriae* a frappé Caylus malgré les tentatives de réhabilitation esquissées au XIX^e siècle par les frères Goncourt et par plusieurs érudits, Nisard, Rocheblave et Fontaine.

Je dois à Arnaldo Momigliano, lors d'un séminaire au Warburg Institute en 1980¹⁸, d'avoir attiré mon attention sur la défense de l'antiquariat et, en particulier, de l'antiquaire Caylus, par Gibbon. Encouragé par Francis Haskell, j'ai consacré en 1994 mon enseignement au Collège de France à ce personnage méconnu du siècle des Lumières. Depuis cette date, une nouvelle génération d'historiens de l'art et de la littérature se passionne pour cette figure du XVIII^e siècle longtemps restée dans l'ombre, et plusieurs travaux et publications de textes ont récemment paru¹⁹.

Précurseur sur ce terrain comme sur beaucoup d'autres, Krzysztof Pomian avait dès 1987 fait un sort honorable au comte de Caylus dans son panorama des « collectionneurs, amateurs et curieux », l'une des provinces les plus négligées jusque-là de la République des Lettres du XVIII^e siècle²⁰. Pomian fait crédit à Caylus d'avoir introduit en France l'intérêt des antiquaires italiens, par tradition

familiers des ateliers d'artistes, pour les techniques, les tours de main et les styles des objets d'art antiques, y cherchant des leçons pratiques pour l'artiste et l'artisan modernes, et pas seulement des informations sur l'histoire, les mœurs et la religion des Anciens. Il fait justice du discrédit jeté par l'*Encyclopédie* sur les « curieux » et les antiquaires en général, et par Diderot et Grimm sur les plus célèbres et doués d'entre eux en France, Caylus et son ami Mariette. Le conflit entre « philosophes » et « antiquaires » ne peut plus désormais ni être sous-estimé ni être traité de parti pris, comme une autre victoire des Lumières acquise d'avance sur les demeures de l'Histoire.

En 1994, par une rencontre qui n'était pas due au hasard, un disciple indirect d'Arnaldo Momigliano allait plus encore que Pomian dans la réhabilitation de Caylus. Dans un livre publié en 1994, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, donnant raison à Gibbon contre Diderot, Alain Schnapp montrait que l'antiquaire français était très en avance sur son temps dans la conception qu'il s'était faite des fouilles archéologiques, leur donnant pour fin un inventaire méthodique et non la recherche exclusive du chef-d'œuvre ou de l'œuvre de prix. Il s'avérait ainsi qu'un aristocrate, à ce titre « condamné » par la marche de l'Histoire à un point de vue obscurantiste, pouvait avoir bénéficié de « lumières » dont étaient privés ses adversaires « progressistes ». Du préjugé moderne d'un sens fatal de l'Histoire, durci en dogme intolérant par toutes sortes d'idéologies « scientifiques » depuis le XIX^e siècle, j'avais été très tôt guéri par un autre de mes aînés, Raymond Aron, qui le premier avait démontré qu'un autre aristocrate, Tocqueville, avait fait preuve sur la marche des sociétés modernes d'une clairvoyance pour le moins aussi perspicace que le penseur du prolétariat, Karl Marx. Il peut arriver aux prétendus vaincus du progrès de voir plus loin et plus clair que ses très provisoires vainqueurs.

Un magistrat de la République des Lettres et des Arts

Le comte de Caylus, né en 1692 en quelque sorte sur les marches du trône de France, fils d'une nièce de M^{me} de Maintenon et d'un descendant d'une ancienne famille féodale du Sud-Ouest, ami de tout ce qui comptait à la cour de Louis XV, était bien loin d'être au XVIII^e siècle un « vaincu » au sens où pouvait l'être au siècle suivant Alexis de Tocqueville, né en 1805, dans une famille noble, décimée et dépouillée de ses privilèges par la Révolution. Néanmoins, tout en appartenant de fait à la noblesse de cour et en se montrant passionnément attaché à la monarchie, Caylus, après 1714, date à laquelle il mit fin à sa brève et brillante carrière militaire, ne servit plus ni le gouvernement ni l'administration royale. Dédaigneux du faste et du pouvoir, il confondit, en un même idéal de vie, le loisir de l'« honnête homme », né noble qui « ne se pique de rien », et celui du magistrat de la République des Lettres et des Arts, qui veille, en « Amateur » désintéressé, dévoué et généreux, à la bonne intelligence de la communauté et à la meilleure éducation de ses concitoyens artistes. On a pu avec beaucoup de finesse

comparer cet idéal de vie, choisi par un laïc résolument agnostique, libre d'esprit et de mœurs, mais élevé par une mère fénelonienne et par un oncle paternel, l'évêque d'Auxerre, résolument port-royaliste, à celle d'un prélat *in partibus*, pratiquant par « amour pur », sans espoir de récompense, sans même compter sur les consolations de la grâce efficace, cette charité éclairée et universelle dont il a défini lui-même les présupposés moraux et sociaux dans sa conférence sur l'Amateur lue devant l'Académie de peinture et sculpture en 1748 : « Les mœurs douces, le savoir, la politesse, le goût pour la bonne compagnie, les ornements et les agréments de l'esprit²¹. »

Le comte de Caylus ne devint pas du jour au lendemain, en 1714, au sortir de sept années de service actif dans les armées royales, au cours de la guerre de Succession d'Espagne, ni l'amateur influent des années 1747-1751 ni l'antiquaire respecté dans toute l'Europe des années 1751-1765. Contrairement aux grands antiquaires des siècles précédents, un Scaliger, un Pirro Ligorio, un Peiresc, un Saumaise, tous nés dans des familles d'humanistes et enfants prodiges de la philologie, le jeune gentilhomme destiné par les siens à la carrière des armes n'avait reçu qu'une formation sommaire et tôt interrompue. À contre-courant de la mode mondaine et moderne, ce gentilhomme d'épée s'imposa lui-même une seconde éducation sévère sous les meilleurs maîtres de l'heure, dans les arts du dessin et de la gravure auprès d'Antoine Watteau et de Pierre-Jean Mariette, rencontrés à l'hôtel Crozat dès 1711, et dans les disciplines littéraires auprès d'un ami de sa mère, l'abbé vénitien Antonio Conti, un polymathe résolument du parti des « Anciens » et d'Homère dans la querelle. Plus tard, il bénéficiera de la collaboration d'un grand numismate et helléniste, l'abbé Barthélemy.

Initié de l'intérieur au monde des ateliers d'artistes et à celui du système de commandes privées et publiques qui régit leur production, initié aussi bien de l'intérieur à la théorie académique des arts et à ses fondations littéraires et érudites, Caylus se donna les moyens d'exercer une médiation active entre les deux univers. Il mit sa naissance, son rang, ses rentes, ses amitiés et ses relations à la Cour, la position qu'il en vint à occuper dans deux Académies royales au service de la vie des arts ; de plus en plus résolument, il travailla à la réformer dans le sens d'un « retour à la nature et à l'antique », dont il escomptait un redressement du goût du public, du talent et du métier des artistes, ainsi que de la fécondité des institutions littéraires et artistiques de la monarchie.

Dès 1714, il entreprend une série de voyages d'étude en Italie, en Méditerranée orientale, puis en Hollande et en Angleterre. Il étudie sur les lieux et en présence des « monuments » les arts de la Rome et de la Grèce antique et ceux de l'Italie moderne. Il se lie aux amateurs et aux antiquaires italiens, Zanetti à Venise, Gaburri à Florence, et aux princes hollandais et anglais de la République des Lettres, à Londres, un Richard Mead, à La Haye un Basnage de Beauval.

En 1731, il est élu au titre d'« amateur honoraire » à l'Académie de peinture et sculpture. Il n'exercera vraiment cette magistrature qu'à partir de 1747, année où son ami le peintre Charles Antoine Coypel devient directeur de l'Académie et Premier peintre du roi et où tous deux s'emploient à rétablir les « conférences »

dans la vie académique et à réformer le système d'éducation des jeunes artistes. C'est cette année-là que, de l'extérieur des cercles académiques, et à propos de l'exposition du Salon du Louvre, La Font de Saint-Yenne publie ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, où il formule en public ce que Caylus, Coypel, Mariette pensaient tout bas entre eux, mais selon de tout autres prémisses : les arts français sont sur la pente du « déclin » et « tout nous conduit nécessairement au décri et à la ruine de ce qui est pensé fortement et utilement »²². En 1749, le même auteur, se réclamant d'un zèle de « citoyen », approfondit et élargit son portrait de la décadence des arts du royaume dans une brochure intitulée : *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris, dialogue*, où le « déclin » du système académique des arts royaux depuis la Régence est opposé au « grand goût » dans tous les ordres dont il s'était montré capable, sous Louis XIV et Colbert, suscitant l'admiration de toute l'Europe pour le génie de la nation. Cette vive polémique « patriotique », qui connut un grand écho²³ reprenait et amplifiait les thèses soutenues en faveur de l'administration de Colbert par Charles Perrault en 1687, dans son poème *Le Siècle de Louis le Grand*, déclencheur de la querelle des Anciens et des Modernes. Prenant pour emblème du « grand goût » la colonnade du Louvre conçue par Claude Perrault, La Font de Saint-Yenne préconisait dans l'abstrait et dans un esprit tout « moderne » un « retour à Louis XIV » sous Louis XV.

Caylus, à qui sa mère avait dicté des *Souvenirs de la cour de Louis XIV*, que publiera en 1770 Voltaire (auteur lui-même, dans le sillage du succès de *L'Ombre du Grand Colbert*, d'un panégyrique « philosophique » du *Siècle de Louis XIV*), n'était certainement pas insensible à cette nostalgie du « Grand Siècle » et du « grand goût ». Mais comme Coypel et Mariette, il savait que les choses de l'art n'étaient pas si simples. Le « grand goût » de l'Académie colbertienne avait été travaillé par la querelle du dessin et du coloris, opposant « poussinistes » et « rubénistes », sur fond du grand débat du XVI^e siècle italien entre Florence et Venise. Caylus avait été l'ami du peintre Antoine Watteau, le génie du « rubénisme ». Il était l'ami du sculpteur Edme Bouchardon, le sculpteur que l'Italie avait salué comme un « Ancien » réapparu parmi les Modernes. La vraie réponse au « zèle » oratoire de La Font de Saint-Yenne ne pouvait être un pur et simple « retour à Louis XIV » moderne et franco-français, mais un travail de longue haleine à l'intérieur de l'Académie et auprès de ses professeurs, une refonte de l'éducation des jeunes artistes, et la réappropriation de ce qui avait rendu classique le génie de la Renaissance italienne : l'étude de la nature et des Anciens, le métier probe et savant, les grands sujets. Il ne s'agit pas de répéter le « siècle de Louis XIV », mais d'inventer un « siècle de Louis XV » qui soit classique de son propre chef.

En 1742, Caylus avait été élu au titre d'« Amateur honoraire » à l'Académie des inscriptions²⁴. Il s'y montra si assidu et il y prononça un si grand nombre de conférences qu'il apparut comme le successeur du bénédictin Bernard de Montfaucon. En 1717-1721, dans les volumes illustrés de son *Antiquité expliquée*, ce bénédictin avait publié une somme de documents visuels et

d'inscriptions étayant ou complétant la connaissance du monde gréco-romain tirée des seuls textes littéraires. Montfaucon était un très grand érudit, mais aveugle aux qualités intrinsèques des œuvres d'art qu'il « expliquait » et à la fiabilité graphique de leurs reproductions, le moindre de ses soucis étant les leçons de technique ou les modèles formels que les artistes contemporains pouvaient éventuellement trouver dans ces reliques d'une civilisation disparue. Graveur lui-même et habitué des ateliers d'artiste, Caylus avait collaboré chez Pierre Crozat à l'élaboration techniquement impeccable d'un *Recueil* de reproductions gravées de tableaux et de dessins de maîtres italiens du XVI^e siècle, figurant dans les collections du roi, du duc d'Orléans ou de Crozat lui-même, grand connaisseur. Il avait gravé et publié, avec le même souci d'exactitude et de goût, un recueil de caricatures attribuées à Léonard et en possession de Mariette qui avait écrit la préface de l'ouvrage. Son entrée à l'Académie des inscriptions avait été préparée par sa réputation de voyageur en Grèce et en Turquie. Il la justifia en formant le projet, en commun avec son ami Mariette et son protégé, le sculpteur Bouchardon, dessinateur attitré de l'Académie, d'établir un *Recueil des pierres gravées antiques de la collection du roi*. Insatisfait de son propre travail de graveur, d'après les dessins de Bouchardon, il ne publia pas le recueil, qui parut après sa mort, en 1775, par les soins de Balsan. Mariette avait toutefois publié à part, en 1750, le *Traité des pierres gravées* qui aurait dû être la préface du *Recueil*, illustré de quelques-unes seulement des gravures de Caylus d'après des dessins de Bouchardon. Ce *Traité* sobrement illustré et le *Recueil* complet tardivement publié répondaient, comme le recueil Crozat, à un double dessein : mettre sous les yeux du public, pour former son goût, la reproduction la plus exacte de collections de chefs-d'œuvre d'accès direct difficile ; éduquer l'œil et la main des artistes sur les modèles les plus parfaits et les plus exactement reproduits de l'art du pinceau et de celui du dessin. Mariette insiste dans son *Traité* sur le fait que les intailles dans les pierres dures sont les témoignages les plus intacts, plus fiables que les peintures à demi effacées des « grottes » ou les bas-reliefs usés et brisés, du tour de main des artistes antiques. Le dessin et la gravure « au trait » mis en œuvre par Bouchardon et Caylus pour restituer l'élégance et la pureté des formes antiques vont devenir une technique phare des artistes du « retour à l'antique », David, Flaxman, Girodet, Ingres.

À partir de 1747, Caylus s'employa à faire passer dans ses nombreuses conférences devant les deux Académies auxquelles il avait été coopté et dans ses diverses publications à l'usage des artistes, le meilleur de son expérience des techniques et du sentiment des formes qui avaient rendu supérieurs les artisans et les artistes antiques, surtout les Grecs, confrontant sans cesse l'analyse des objets eux-mêmes et le témoignage des textes.

Ce dessein de régénération de l'École française, embrassé et poursuivi avec une extraordinaire ténacité sur plusieurs registres à la fois, se substitua de plus en plus à la vie sociale de « virtuose » qui l'avait longtemps occupé, mais aussi dispersé. Bon connaisseur de l'ennui et du divertissement pascaliens, M^{me} Du Deffand eut un jour ce mot : « Caylus grave de peur de se pendre. » L'abbé Le Blanc, dans

l'éloge funèbre qu'il fit de son ami et confrère à la mort de celui-ci en 1765, décrit de façon plus enveloppée cette facette morale du comte :

Ennemi des affaires, le comte s'en fit une de tous les amusements de la vie. Il s'occupa de musique, de dessin, de peinture. Il écrivit, mais ce n'étaient que des jeux et des caprices de société auxquels il ne donna jamais plus de soin qu'ils n'en méritaient. Étincelant de feu et de gaieté, jamais il ne s'asservit à la correction du style, il ne se proposait d'autre perfection en ce genre que le divertissement de ses amis. Il attendait tout de la nature et elle le servait à son gré. Pour juger des ouvrages de l'Art, il possédait ce goût, cet instinct supérieur à l'étude, plus sûr que le raisonnement, plus rapide que la réflexion. Son premier coup d'œil le trahissait rarement, il saisissait sur-le-champ les beautés et les défauts²⁵.

L'espèce de conversion à l'*otium studiosum* qu'il connut dans la compagnie des plus savants antiquaires de France, il l'a décrite lui-même dans la préface du premier volume de son *Recueil d'antiquités*, adressée à ses confrères de l'Académie des inscriptions :

Avant que vous ne m'eussiez fait la grâce de m'admettre parmi vous, je ne regardais que du côté de l'art les restes de l'antiquité savante arrachée à la barbarie des temps. Vous m'avez appris à y attacher un mérite infiniment supérieur, je veux dire celui de renfermer mille singularités de l'histoire du culte, des usages et des mœurs de ces pays fameux qui, par la vicissitude des choses humaines, ont disparu de la surface de la terre, qu'ils avaient rempli de leur nom²⁶.

Caylus, Bouchardon et le « retour à l'antique » dans les arts français

Qu'est-ce qui a poussé Caylus, non content de devenir un « pont » entre les divers mondes où il était chez lui, celui des « bonnes compagnies » parisiennes, où se rencontraient d'éventuels clients, français et étrangers, pour les artistes qu'il protégeait, celui de l'Académie de peinture et des artistes, celui, enfin, des antiquaires des Inscriptions, à pencher personnellement de plus en plus du côté de l'antiquariat, prêtant par ce choix un poids et un prestige insolites à une vocation en elle-même modeste et austère ? Pourquoi, lui qui avait soixante mille livres de rentes et qui était doué pour tous les plaisirs, s'est-il détourné de Watteau et de l'art rocaille, pourquoi s'est-il même détaché des agréments de la vie sociale parisienne et pourquoi, insatisfait d'avoir accumulé avec ses savantes conférences aux deux Académies une œuvre en soi monumentale, a-t-il consacré ses dernières années à l'immense entreprise de son *Recueil d'antiquités*, dont le septième volume parut après sa mort ? La clef de cette extraordinaire activité réformatrice, littéraire et savante est à chercher dans son ralliement précoce au parti des Anciens de la première querelle et de la querelle d'Homère qui lui fit suite. Les « Anciens » et les partisans d'Homère ont vu dans les thèses « modernes » le symptôme d'une décadence qu'il fallait à tout prix combattre. L'auteur en 1731 de *Trois essais sur la corruption du goût*, Toussaint Rémond de Saint-Mard, excellent interprète de cette angoisse, avait fréquenté le cercle qui se

réunissait autour de M^{me} de Caylus et de l'abbé Conti, dans la petite maison proche du Luxembourg où la comtesse vécut entre 1715 et 1728 en compagnie de son fils. Dans cette compagnie, où furent conçus les *Souvenirs de la cour de Louis XIV* de la comtesse, le regret du « Grand Siècle » ne prenait pas le caractère grondeur, patriotique et moderne que lui donnera La Font de Saint-Yenne. On y goûte la musique italienne, on y lit Fénelon et Gravina, on s'y intéresse à la querelle entre Newton et Leibniz. L'abbé Conti et ses amis académiciens des Inscriptions, tous du parti des « Anciens », ouvrent largement au jeune Caylus l'horizon européen de la République des Lettres. À l'hôtel Crozat, où reste vivant le souvenir de Roger de Piles et où fréquentent académiciens des Inscriptions, peintres académiciens, comédiens érudits de la troupe italienne de Luigi Riccoboni, le même Caylus échappe à la rétraction nationale et à l'italophobie des « Modernes » : l'horizon là aussi est européen, c'est celui de Paris capitale de la République des arts, mais qui sait avoir toujours beaucoup à apprendre de la mère-patrie de la Renaissance, de la Rome antique et de la Grèce.

Bien avant que le dessein du *Recueil d'antiquités* se soit formé dans son esprit, il avait pu mesurer la différence entre l'art de son ami Antoine Watteau, autodidacte de génie dont la formation avait mûri devant les Rubens du Luxembourg et les Vénitiens de la collection Crozat, et celui des maîtres de la Renaissance et du XVIII^e siècle qui s'étaient formés à l'étude de l'antique. Il s'était peu à peu détaché de ce moderne « art rocaille » auquel la Régence avait fait fête et qui avait rompu avec le « grand goût » classique dont s'étaient réclamé Charles Le Brun et les sculpteurs de Versailles. Un symptôme de ce virage, dont il fera la confidence indirecte dans la *Vie de Watteau* lue devant l'Académie de peinture et sculpture en 1748, c'est l'amitié et la collaboration qui le lièrent dès 1733, au retour d'Italie de l'artiste, à Bouchardon, génie « ancien » qui avait naturellement retrouvé dans ses études à Rome la forme antique. Lorsqu'il dut faire l'éloge funèbre du grand sculpteur en séance de l'Académie, en 1762, Caylus traça le portrait d'un artisan français de génie dont les mœurs et le goût de la perfection avaient fait revivre la probité des auteurs grecs et romains de pierres gravées :

Modeste dans ses habits et dans son domestique, il conserva toujours des mœurs simples. La droiture de son cœur le rendait incapable d'aucune brigue et d'aucune cabale ; vivant retiré, il ne connut jamais l'intrigue [...]. Sa vie était réglée et modérée, ses délassements domestiques ne causaient aucun préjudice à la perfection du travail dont il était sans cesse occupé ; au contraire, sans le perdre de vue, il le laissait reposer, ou plutôt il s'en éloignait pour se reposer lui-même et le voir avec des yeux plus frais²⁷.

Cet artiste « à l'antique » par ses mœurs, par son génie et par son style comblait l'attente de Caylus. Le comte s'employa à lui valoir des commandes royales à la mesure de ses capacités, notamment pour le décor du bassin de Neptune à Versailles, que Louis XV et sa cour avaient regagné en 1722. Il réussit à obtenir pour Bouchardon la commande d'une statue équestre de Louis XV, qui fut achevée par Pigalle après la mort de l'artiste et détruite à la Révolution. Dès 1737, Caylus fournissait à Bouchardon les sujets, empruntés à l'épopée antique, de grands dessins dramatiques qu'il grava lui-même et qui recueillirent

un vif succès. Dans les années 1755-1757, fort de cette expérience, il publia plusieurs recueils de descriptions en prose de tableaux d'après les scènes majeures d'épopées antiques, afin d'encourager les « peintres d'histoire » ignorant les langues anciennes à traiter de grands sujets classiques et leurs commanditaires à les leur proposer.

Une fois qu'il eut perçu les « faiblesses » de l'art rocaille, Caylus déploya tout son entregent et ses multiples talents à rendre le système académique français capable de pourvoir le « siècle de Louis XV » d'un grand art qui n'ait rien à envier à celui du « siècle de Louis XIV », mais qui soit une création originale inspirée directement par la souche mère de la Renaissance : les arts antiques mieux connus, mieux compris, mieux étudiés du point de vue de l'art. Dès que l'occasion devint favorable, en 1747, il s'employa, avec Charles Antoine Coypel, à redresser l'enseignement dispensé aux jeunes peintres, n'épargnant pas son argent pour payer des bourses, créer des prix et fournir des commandes, en France et en Europe, aux élèves les mieux disposés à entrer dans ses vues. Les nombreuses disciplines qui avaient fait la force des Académies d'art du XVI^e et du XVII^e siècle, et qui avaient toutes pour objet l'étude approfondie du corps héroïque et de l'expression des passions de l'âme, furent remises à l'honneur dans l'atelier des artistes qu'il protégeait. À partir de 1747 et jusqu'en 1764, Caylus s'est montré un infatigable éducateur de ses confrères artistes de l'Académie de peinture et sculpture, lisant devant eux quinze *Vies* de peintres et sculpteurs français du XVII^e et du XVIII^e siècle dont il fait valoir les « beautés » et les « défauts », et douze essais sur des points concrets du métier et de la poétique des deux arts. Le sens grave, objectif, que David et ses élèves donneront à l'expression « École française » est déjà tout entier déployé par le zèle docte qui pousse Caylus à ne « rien négliger » en vue de restaurer et revivifier une grande tradition, toujours menacée par la tentation de baisser la garde. En 1761, il fonde avec ses deniers un prix de têtes d'expression, destiné à faire naître la science de la représentation des passions dont Charles Le Brun avait été, en France, le méthodique interprète ; en 1763, il fonde un prix de perspective, afin de ranimer l'une des disciplines majeures de la « peinture d'histoire » depuis la Renaissance, et, en 1764, un prix d'ostéologie, afin d'encourager les élèves à abandonner le *far presto* rocaille et à représenter avec exactitude l'architecture des corps.

Les ateliers de ses protégés, peintres et sculpteurs, Bouchardon, Joseph Marie Vien, Lagrenée, Vassé, devinrent dès les années 1750 les foyers d'un « retour à l'antique » dans les commandes royales et même dans le décor ou le mobilier « à la grecque » des demeures privées. Il attribue à Bouchardon en 1763, dans la *Vie* qu'il dédie à sa mémoire, une devise qu'il avait faite sienne : « S'approprier le talent des Anciens et le retrouver sur la Nature. »

*Caylus antiquaire et la connaissance technique
et esthétique de l'art antique*

La logique de cette action sur les arts royaux, menée d'abord en s'appuyant sur l'Académie de peinture et sculpture, l'a conduit à s'engager de plus en plus profondément et exclusivement, avec, cette fois, le soutien et la collaboration de l'Académie des inscriptions, dans l'étude comparée des textes et des monuments de l'art grec, étrusque, égyptien et romain. Le fait qu'il a ajouté à ces recherches, par lesquelles il rivalisait avec les travaux des « antiquaires » vénitiens, florentins, romains et napolitains, des explorations archéologiques portant sur la Gaule celtique et romaine et sur la France mérovingienne atteste qu'une passion nationale le guidait aussi. Sa génération avait été marquée par le grand traité d'esthétique du parti des Anciens, les *Réflexions sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos, publiées en 1718. Caylus connaissait l'abbé Du Bos, qui fréquentait l'hôtel de Pierre Crozat. Historien d'une science et d'une stature exceptionnelles, l'abbé avait établi dans ses *Origines de la monarchie française* que le royaume médiéval n'avait pas été, comme le soutenait Boulainvilliers, une création *ab ovo* des envahisseurs germains, mais une continuation locale de l'administration et de l'armée romaines malgré la dislocation de l'empire d'Occident, mais avec la bénédiction obtenue par Clovis de l'empire d'Orient. Pour Caylus lecteur de Du Bos, et comme lui partisan des « Anciens » dans la querelle, le « retour à l'antique » dans les arts royaux n'était pas seulement une reprise du « grand goût » classique des Académies de Louis XIV, c'était une remontée aux origines et à l'essence romaines de monarchie gallicane, la remise en lumière de la souche mère inépuisable qu'elle partage avec l'Italie et l'Europe civilisée.

En 1754, geste typique de sa méthode de ressourcement de l'invention moderne dans la mémoire de l'antique, Caylus utilise le canal des deux Académies pour faire connaître sa redécouverte, longuement élaborée avec la collaboration de chimistes et de philologues, de la peinture à l'encaustique des Anciens. À l'Académie de peinture, il lit pendant plusieurs séances un mémoire sur la « Peinture des Anciens » et, à l'Académie des inscriptions, il présente et explique un « tableau peint à la cire sur bois », exécuté par son protégé Vien et figurant une tête de Minerve. Diderot publia aussitôt un libelle pour tenter de détruire l'effet produit par cette redécouverte d'une antique technique oubliée. La peinture à l'encaustique allait néanmoins devenir une technique souvent employée pour les décors néo-classiques.

Typique et topique, lui aussi, avait été le projet du *Recueil des pierres gravées antiques de la collection du roi*, déjà évoqué, et dont de premiers fragments furent connus du public dès 1750 dans le *Traité des pierres gravées* de Mariette, où celui-ci rappelait avec quelle attention les artistes du dessin de la Renaissance avaient étudié et s'étaient fait la main sur ces témoignages, parvenus jusqu'à eux intacts, du savoir-faire antique, aussi bien dans les contours que dans la composition en fonction du sujet. L'intention est claire : favoriser une autre Renaissance.

Cette Renaissance, les deux amis ne la conçoivent qu'en collaboration étroite avec l'Italie, où leurs amis le Vénitien Zanetti et, surtout, les grands antiquaires florentins Gaburri et Venuti tiennent en haleine l'Europe lettrée par leurs

publications monumentales : le *Museum Florentinum*, le *Museum Etruscum*, diffusés dans toute l'Europe par souscription. Dès 1715, Caylus avait été témoin oculaire des premières fouilles tentées sur le site d'Herculanum par l'ambassadeur de France. Depuis la reprise des fouilles sur le même site par Charles III et la découverte de peintures antiques jalousement transportées et gardées dans la Villa royale de Portici, l'intérêt passionné de tous les antiquaires européens était tourné vers Naples ; la curiosité du public était éveillée, ce qui allait dans le sens du « retour à l'antique » auquel travaillaient Caylus, Mariette et leurs amis. En 1757, pour protester contre le secret qui entourait encore les découvertes d'Herculanum, et obliger les autorités napolitaines à porter très haut les critères de la publication, par l'Académie d'Herculanum créée par le roi de Naples, des peintures antiques retrouvées, Caylus fait reproduire à ses frais en un petit nombre d'exemplaires, avec les exigences philologiques du « recueil Crozat », un ensemble de dessins à la gouache de Pietro Santi Bartoli reproduisant eux-mêmes des peintures antiques retrouvées au XVII^e siècle dans des « grottes » romaines et dans d'autres sites du Latium, mais effacées entre-temps. En 1764, il fait traduire par Michel Huber et publier à ses frais à Paris les *Sendschreiben von der herculanischen Entdeckungen : an den hochgebohrnen Reichsgraven von Brühl*, de Johann Joachim Winckelmann, alors à Rome²⁸, où Caylus avait un correspondant attitré, comme dans la plupart des capitales européennes. Cette publication parisienne inaugura la réputation internationale de l'inconnu, qui protestait lui aussi contre l'attitude des autorités napolitaines, contraire au devoir de communication de règle dans la République des Lettres et des Arts.

En décembre 1749, Caylus avait présenté à l'Académie des inscriptions un livre de dessins représentant des vases antiques et provenant de la bibliothèque de Nicolas Peiresc, marquant ainsi sa filiation avec le grand polymathe aixois et la tradition française d'antiquariat. Ses nombreuses conférences lues devant l'Académie des inscriptions et publiées dans les célèbres *Mémoires* de cette Académie portent sur l'interprétation de passages difficiles de Pline l'Ancien, sur le bouclier d'Achille de l'*Iliade* qui avait été l'objet d'un ardent débat au cours de la querelle d'Homère, aussi bien que sur des relevés de découvertes archéologiques récentes dans le sol gallo-romain qui lui étaient transmises, selon un protocole établi par ses soins, par les ingénieurs des Ponts et Chaussées de l'administration de Trudaine. Il forme le projet, aidé par ses correspondants avignonnais le marquis de Clavière et l'abbé Esprit Calvet, de reconstituer l'ensemble des relevés de monuments romains de Provence dessinés sur l'ordre de Colbert par Nicolas Mignard et de les publier selon l'intention du ministre de Louis XIV. Cette reconstitution d'un ensemble divisé se révéla très difficile et incomplète. À la mort de Caylus, Mariette reprit le flambeau, mais il mourut lui-même trop tôt pour mener à bien l'ambitieuse entreprise.

Réservées de plus en plus exclusivement aux Inscriptions, les conférences académiques de Caylus prennent à partir de 1751 un nouveau caractère, attestant le nouveau degré de concentration auquel se plie l'« Amateur » : elles se rattachent aux notices scientifiques qui accompagnent les planches gravées de

pièces antiques de sa propre collection, et qui vont figurer dans les sept volumes successifs de son *Recueil d'antiquités*. Elles tiennent l'Académie, dont plusieurs membres, parmi lesquels l'illustre helléniste, l'abbé Jean-Jacques Barthélemy, collaborent à la rédaction des notices, au courant des progrès de l'ouvrage. Le dernier volume, achevé, paraîtra au lendemain de la mort de l'auteur, en 1765.

Chacune des pièces antiques de sa collection de travail, beaux objets de série ou même d'usage courant plutôt que chefs-d'œuvre exceptionnels, reproduite avec soin par une ou plusieurs gravures, est décrite, analysée, commentée avec précision, sous l'angle matériel et technique, mais souvent aussi sous l'aspect iconographique et esthétique, la notice prenant parfois la dimension et la sinuosité d'un essai. Implicitement et rétrospectivement, Caylus prend le contre-pied des articles et des planches de l'*Encyclopédie*, dédiés aux arts, les uns et les autres réfléchissant l'opinion et les pratiques contemporaines sans se référer ni à leur histoire ni à leur mémoire.

Caylus ne se borne donc pas à enrichir à l'intention des seuls antiquaires leur « corpus » iconographique, il veut pourvoir les artistes et les amateurs de témoignages authentiques et concrets du *modus operandi* des artistes et des artisans antiques. Les pièces qu'il publie, il les a pour la plupart tenues en sa possession, il a pu les examiner et les analyser lui-même, avec la collaboration de chimistes ; aussitôt publiées, il les a données à la Bibliothèque du roi pour faire place à d'autres. Outre celles qui proviennent de fouilles récentes faites en France, beaucoup lui sont envoyées d'Italie, mais aussi du Levant ou de Marseille, par ses correspondants, mais aussi par des inconnus et par des admirateurs. Son interlocuteur le plus assidu et son fournisseur le plus avisé fut le grand antiquaire théatin Paolo Paciaudi. Leur correspondance, publiée par Charles Nisard en 1850, est l'équivalent en plein XVIII^e siècle de celle, au siècle précédent, de Peiresc avec Cassiano dal Pozzo, et elle nous ouvre les coulisses de la mise en œuvre du *Recueil*. On ne saurait surestimer le rôle que celui-ci a joué dans l'invention des ébénistes, bronziers, ornemanistes, bijoutiers et décorateurs des différents styles du néo-classicisme jusqu'à l'Empire. Le *Recueil*, souvent cité par Quatremère de Quincy avec les conférences de Caylus aux Inscriptions, fut l'ouvrage de référence pour la conception des *Antiquités étrusques grecques et romaines* de Pierre Hughes d'Hancarville (1766-1776) et pour celle de *l'Histoire de l'art dans les siècles obscurs* de Seroux d'Agincourt (1821), et il le resta pour les travaux des sociétés d'antiquaires et d'archéologues qui se multiplièrent en France au XIX^e siècle.

Le singulier destin du « retour à l'antique » français

Quand Caylus meurt en 1765, il est au sommet de sa réputation et de son influence en France et en Europe. Il a eu le temps de voir s'esquisser autour de lui un retournement du goût de la Cour et du talent artistique de la Ville en faveur de cette Antiquité qu'il avait si bien servie. Dès 1750 pointe la mode du mobilier,

des vases, du décor, des tableaux « à la grecque » qui rivalise à Paris avec la persistance du goût rocaille. Caylus a pu être témoin, aux Salons de 1761 et 1763, du succès remporté par son protégé, le peintre Joseph Marie Vien, que Girodet appellera le « Nestor de l'École néo-classique », et par son sculpteur de prédilection, après Bouchardon, Louis Vassé. Il a pu s'amuser d'apprendre que son ennemi et celui des « antiquaires », Diderot, en 1763, s'enthousiasmait dans la *Correspondance littéraire de Grimm* pour *La Marchande d'amours* de Vien, directement inspirée, très probablement à l'instigation du comte et à l'insu du critique, d'une peinture antique reproduite dans le tome I, planche VIII, des *Pitture antiche d'Ercolano*, enfin publié en 1759 et parcimonieusement distribué par les autorités napolitaines. Vien, pour composer d'autres figures féminines gracieuses « à la grecque », *Les Quatre Saisons*, *Glycère*, *Prêtresse sacrifiant* (Salon de 1762), s'était déjà inspiré de gouaches d'après l'antique de Pietro Santi Bartoli reproduites et publiées à compte d'auteur par Caylus en 1757. Infatigable, dès 1755, le comte avait incité les peintres, dans une brochure, à préférer la grâce « à la grecque » à la grâce moderne et « rocaille » :

Si l'on veut des images simplement riantes, les tableaux des filles de l'Isle Sacrée et des filles de Sparte fourniront des groupes aussi délicieux qu'intéressants. L'habillement simple des Filles Grecques, la noblesse de leurs attitudes, l'élégance de leurs tailles, la beauté de leurs traits, tout cela joint aux recherches nécessaires du Costume, fera valoir infiniment l'esprit et le mérite du Peintre, dans l'un et l'autre sujet²⁹.

Dans le registre de la grandeur, où le « rocaille » était par définition décevant, les recueils de « sujets » antiques tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssée*, de l'*Énéide* et de la *Légende de l'Hercule thébain*, narrés et commentés à l'usage des peintres, et que Caylus publia entre 1755 et 1757, figurèrent dans les ateliers des peintres d'histoire de la jeune génération fournissant leur sujet à plusieurs « tableaux d'histoire » néo-classiques de Gavin Hamilton, du jeune David et d'autres peintres français et étrangers.

Dans la préface, parue après sa mort, du tome VII de son *Recueil d'Antiquités*, Caylus était en droit de se féliciter, en termes qui se souviennent des *Géorgiques* de Virgile, de la sérénité et de la plénitude qu'il avait trouvées dans ses longs travaux de « labourage » et de « semailles » d'antiquaire : il avait vu croître la première moisson. À cette patiente fécondité il oppose l'agitation vaniteuse, jalouse et desséchante de la critique introduite dans la République des Lettres et des Arts par les « philosophes ». On trouve dans la *Vie de Bouchardon* de 1762 la même ironie fustigeant « le brillant, le sublime métaphysique » dont se parent les ignorants qui se piquent de trancher dans les choses de l'art.

Le pire lui a donc été épargné. Le pire, c'eût été pour lui de voir le mouvement français de « retour à l'antique » dans les arts visuels, qu'il avait souhaité et préparé avec une extraordinaire persévérance, changer de sens, et de réformateur du goût devenir sinon le ferment, du moins le reflet d'une révolution politique. À bien des égards pourtant, le directeur des Bâtiments royaux de Louis XVI, le comte d'Angiviller, aura été l'exécuteur testamentaire de Caylus, achevant vigoureusement la restauration des disciplines de la peinture d'histoire dans

l'enseignement académique et passant commande à Jacques Louis David de « tableaux d'histoire » à sujet antique. C'est dans l'atelier du peintre le plus cher à Caylus, et à qui il avait fait d'emblée partager ses vues réformatrices, Joseph Marie Vien, que David avait été formé. Avec David, l'École française pour laquelle l'auteur des *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée* avait rêvé une Renaissance toute à l'honneur de Louis XV, trouva un maître qui mit le « retour à l'antique » au service de la Sparte jacobine et de la Rome impériale napoléonienne.

Entre 1765, date de la mort de Caylus, et 1785, date du Salon où fut exposé le *Serment des Horaces* de David, le « retour à l'antique » dans l'Académie royale de peinture et sculpture et dans l'Académie de France à Rome avait insensiblement cessé d'être le mouvement réformateur des arts de la monarchie dont Caylus avait voulu être l'âme. Toute l'œuvre et toute l'action du comte avaient tendu à répéter dans la France de Louis XV la réforme académique « sur l'antique et sur la nature » qui avait régénéré l'école bolonaise, puis romaine, sous l'impulsion d'Annibal Carrache à la fin du XVI^e siècle, et l'école française du XVII^e siècle sous l'impulsion de Le Sueur, de Poussin et de Le Brun. David, élève du protégé de Caylus, était avec sa génération un lecteur de l'*Émile* de Rousseau, détesté de Caylus, mais aussi de l'*Histoire de l'art de l'Antiquité* de Winckelmann, que le comte mourut trop tôt pour pouvoir détester. Chez ces deux auteurs, le sublime, moral pour l'un, moral et artistique pour l'autre, pour lequel les Anciens étaient merveilleusement doués, n'avait brillé dans leurs mœurs et dans leurs arts que dans leurs époques de liberté républicaine. Serve et artificielle, la société moderne interdisait de retrouver le secret vivant de ce sublime autrement que comme un objet de désir et de deuil lancinant, ou comme la récompense de sa régénération radicale, sur une table rase délivrée des siècles de servitude et de leurs décombres. La logique française du « retour à l'antique », dans les mœurs ou dans les arts, ne pouvait se contenter de réformes, académiques ou politiques : elle conduisait soit à une Terreur, soit au romantisme.

En 1785, avec *Le Serment des Horaces*, commandé par le directeur des Bâtiments du roi, peint dans la Rome des papes et exposé au Salon de l'Académie royale, David commençait à rompre avec l'esprit de réforme que Caylus avait enseigné à son protégé Vien : il créait l'icône mâle du sublime républicain « à l'antique », selon Rousseau et Winckelmann, en rupture non seulement avec la manière de Boucher et de Van Loo, mais même avec la grandeur « à l'antique » que Caylus et d'Angiviller attendaient des artistes de l'Académie royale réformée. David posait ainsi la première pierre angulaire de son propre néo-classicisme jacobin, puis impérial, dont l'Académie ne serait plus celle d'un roi, mais celle d'une France régénérée par sa révolution politique, rendue à la « liberté des Anciens » et au civisme héroïque, et se reconnaissant spartiate ou romaine dans les « tableaux d'histoire » forgés dans son atelier et par ses élèves.

La querelle des Anciens et des Modernes, dont Arnaldo Momigliano et Leo Strauss nous ont appris à ne pas ignorer la faille béante sous l'apparent consensus du salon des Lumières, tourna si bien, au cours du XVIII^e siècle, à la victoire des

« Anciens » qu'elle réussit à faire resurgir à Paris, dans les arts comme dans la vie, tour à tour l'Athènes du *Voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélemy (1788), la Sparte lycurgienne et la Rome républicaine du *Discours sur l'inégalité* de Rousseau (1790-1794), puis l'Empire romain d'un nouveau César (1804-1815).

1. Voir la traduction française par Hans Hildenbrand, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979.

2. Cité par KOSELLECK, trad. et éd. citées, p. 91.

3. *Ibid.*, p. 100.

4. Voir Jean-Louis QUANTIN, *Le Catholicisme classique et les Pères de l'Église, un retour aux sources (1669-1713)*, Paris, Institut d'études augustinienes, 1999.

5. Voir Bruno NEVEU, « Archéolâtrie et modernité dans le savoir ecclésiastique du XVII^e siècle », *XVIII^e Siècle*, n° 131, 1981, pp. 169-223, et « L'érudition ecclésiastique du XVII^e siècle et la nostalgie de l'Antiquité chrétienne », *Religion and Humanism*, Oxford, 1981, pp. 195-223.

6. *Émile ou de l'Éducation*, éd. L'Aminot-Richard, Paris, Garnier, 1992 livre IV, pp. 428-429.

7. *Ibid.*, p. 387.

8. Voir Lionello SOZZI(éd.), *Ragioni dell'anti-illuminismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992 ; Didier MASSEAU, *Les Ennemis des philosophes : l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000 ; Darrin M. MAC MAHON, *The French Counter Enlightenment and the Making of Modernity*, Oxford University Press, 2001.

9. *Émile*, éd. citée, livre IV, p. 419. Cette page et celle qui suit proposent un véritable portrait-robot prémonitoire du « leader » révolutionnaire jacobin, ou de sa version militaire, qu'incarnera Bonaparte.

10. *Ibid.*, p. 386.

11. *Ibid.*, livre I, p. 10.

12. Voir Henri GOUHIER, *Rousseau et Voltaire : portraits dans deux miroirs*, Paris, J. Vrin, 1983.

13. Arnaldo MOMIGLIANO, « Ancient History and the Antiquarian », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, pp. 285-315 ; repris dans *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, traduit par Alain Tachet, Paris, Gallimard, 1983.

14. Cité par Julien FREUND, *La Décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984, p. 103.

15. Voir l'excellent article de Jean-Louis JAM, « Caylus, l'amateur crépusculaire », dans le recueil collectif sous sa direction *Les Divertissements utiles des amateurs du XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 36-37.

16. *The Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esq. With Memoirs of His Life and Writings Composed by Himself and Illustrated with Occasional Notes and Narrative by the Right Honourable John, Lord Sheffield*, 5 vol., Londres, 1814, t. II, p. 42.

17. Voir *Mémoires de Gibbon. Suivi de quelques ouvrages posthumes et de quelques lettres du même auteur*, recueillis et publiés par lord Sheffield, traduits de l'anglais par M. Marignié, Paris, An V, 2 vol., t. I, p. 159.

18. Les Actes de ce colloque ont été publiés dans la revue *XVIII^e Siècle* (n° 131, 1981), où figure, pp. 149-168, le texte de la communication qui avait été l'occasion de cet échange avec Arnaldo Momigliano : « Temps de croissance et temps de corruption : les deux Antiquités dans l'érudition jésuite française du XVII^e siècle ».

19. Voir en particulier *Le Comte de Caylus, les arts et les lettres*, études réunies par Nicolas Kronk et Kris Peeters, Amsterdam, Rodopi, 2004.

20. Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

21. Cité par J.-L. JAM, « Caylus, l'amateur crépusculaire », art. cité, p. 30.

22. Voir LA FONT DE SAINT-YENNE, *Œuvre critique*, éd. Étienne Jollet, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

23. On peut en effet dater de la campagne de brochures menée par La Font de Saint-Yenne le mouvement étudié par Colin B. BAILEY chez plusieurs éminents collectionneurs parisiens sous Louis XV, dans son livre *Patriotic Taste : Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, 2002. *L'Ombre du Grand Colbert* connut une seconde édition en 1752, et Saint-Yenne publia pamphlets et critiques du Salon dans la même veine.

24. Voir Marc FUMAROLI, « Le comte de Caylus et l'Académie des inscriptions », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, 1995, pp. 225-250.

25. Voir cet éloge dans *Histoire... avec les Mémoires...*, *op. cit.*, t. XXXIV, pp. 221-232 ; et aussi *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 vol., chez Desaint et Saillant, 1752-1767, le troisième et les suivants ajoutant « et gauloises » au titre, t. VII, posthume, préface de Caylus.

26. Cette épître dédicatoire, qui figure en tête du tome I du *Recueil d'Antiquités*, a été reprise par L.-J. JAY, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, Paris, 1817, pp. 591-593.

27. Voir André FONTAINE, *Comte de Caylus, Vies d'artistes du XVIII^e siècle, Discours sur la Peinture et la Sculpture, Salons de 1751 et de 1753, Lettre à Lagrenée*, Paris, Laurens, 1910, p. 25. Les conférences de Caylus à l'Académie de peinture et sculpture seront publiées à neuf et plus complètement dans le cadre de l'édition des *Conférences de l'Académie* préparée sous la direction de Thomas Gaehtgens, Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, dont le premier volume (1648-1715) est prévu pour 2006.

28. L'édition originale allemande parut en 1762 à Dresde, par George Conrad Walther, et la traduction française en 1764 à Paris (Dresde et Paris, Tilliard). Voir Édouard POMMIER, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard 2003.

29. Cité par Thomas GAEHTGENS et Jacques LUGAND, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi (1716-1809)*, Paris, Arthéna, 1988, p. 79.

XIX^e siècle

UN POÈTE À L'ÉCOLE DE *RENÉ*,

MAURICE DE GUÉRIN

Sa pensée, mariée avec cette grande pensée divine, le consolait dans sa solitude, et les mille jets de son âme avaient peuplé son étroit désert de fantaisies sublimes. Enfin il avait fini par deviner dans tous les mouvements de la mer sa liaison intime avec les rouages célestes, et il entrevit la nature dans son harmonieux ensemble, depuis le brin d'herbe jusqu'aux astres errants qui cherchent, comme des graines emportées par le vent, à se planter dans l'éther. Pur comme un ange, vierge des idées qui dégradent les hommes, naïf comme un enfant, il vivait comme une mouette, comme une fleur, prodigue seulement des trésors d'une imagination poétique, d'une science divine de laquelle il contemplait seul la féconde étendue. Incroyable mélange de deux créations ! Tantôt il s'élevait jusqu'à Dieu par la prière, tantôt il redescendait, humble et résigné, jusqu'au bonheur paisible de la brute. Pour lui, les étoiles étaient les fleurs de la nuit, le soleil était un père, les oiseaux étaient ses amis. Il plaçait partout l'âme de sa mère ; souvent il la voyait dans les nuages, il lui parlait, et ils communiquaient réellement par des visions célestes. En certains jours, il entendait sa voix, il admirait son sourire, enfin il y avait des jours où il ne l'avait pas perdue ! Dieu semblait lui avoir donné la puissance des anciens solitaires, l'avoir doué de sens intérieurs perfectionnés, qui pénétraient l'esprit des choses.

BALZAC, *L'Enfant maudit*, 1831-1836.

Le poète Maurice de Guérin n'est ni un « grand » ni un « petit » romantique, bien que, mort à vingt-huit ans, il ait été le contemporain de Lamartine et de Hugo, de Pétrus Borel et d'Aloysius Bertrand. Il n'est pas non plus, comme Gérard de Nerval, un de ces génies inclassables et marginaux que leur époque a méconnus et que la nôtre a portés au pinacle. Né en 1810 dans le rustique manoir du Cayla, au sein d'une famille catholique et légitimiste de nobles ruraux,

l'enfant brièvement prodigue y revint mourir en 1839, parmi les siens, muni des sacrements de l'Église. Une bonne partie de son œuvre est assez fade, et sent l'élève doué qui imite le lyrisme de Lamartine et l'intimisme de Joseph Delorme, *alias* Sainte-Beuve. Pourtant, ce bon élève a été, quelques saisons, un poète de génie, inconnu de son vivant, découvert après sa mort, mais encore trop tôt, par un public du Second Empire ignorant la « modernité » poétique de Baudelaire et de Mallarmé.

Aussi la réputation de Maurice de Guérin souffre-t-elle d'une équivoque. C'est sa brève flambée parisienne d'enfant prodigue des années 1835-1836 qui a fait sortir son nom, sa biographie et sa famille de l'obscurité. Et c'est pourtant l'autre Maurice, le bon jeune homme pieux, avec son cortège de père noble, de sœurs dévotes et d'épouse-enfant, qui lui a attiré ses premiers enthousiastes posthumes, l'identifiant plus ou moins à saint Louis de Gonzague et à saint Stanislas Kostka, étudiants modèles des Jésuites, morts à la fleur de leur âge en odeur de sainteté et canonisés au XVIII^e siècle. En fait, cette équivoque reflète à gros traits le drame intérieur de Maurice de Guérin lui-même et, à travers celui-ci, les rapports difficiles, dans la France du XIX^e siècle, entre la littérature et l'Église catholique, rappelée d'exil au début du siècle par le Concordat de Bonaparte et le *Génie du christianisme* de Chateaubriand. Le fragile Maurice de Guérin – Mauriac l'a senti mieux que personne – s'est avancé sur la frontière redoutable qui sépare le premier romantisme issu de Chateaubriand, qui avait cru faire d'une « nouvelle littérature » l'auxiliaire laïque de l'Église sortie renforcée des persécutions révolutionnaires, et le second romantisme, qui va faire de la littérature le substitut laïc d'une Église stationnaire. Ramener Maurice de Guérin tout entier au premier romantisme et à son catholicisme, comme ses admirateurs – et même encore Mauriac – ont tendu à le faire, c'est lui ôter sa saison poétique et le renfermer, lui et sa poésie, dans les limites de sa famille. C'est l'associer indissolublement à sa sœur Eugénie, elle aussi douée pour le lyrisme lamartinien et l'intimisme beuvien, mais trop affirmée dans sa foi religieuse et politique, trop fidèle à ses devoirs de vieille fille fermière au Cayla pour concevoir le passage de la poésie dans la foi à la foi dans la poésie où son frère, en pionnier solitaire et désarmé, s'était aventuré, loin du terroir natal. Dès qu'il est accouplé à Eugénie, comme leurs deux profils le sont sur le médaillon qui orne leur tombe du Cayla, Maurice de Guérin perd la fine pointe de son âme de poète et le sens même de sa destinée proprement littéraire. Il n'est plus, lui qui a pourtant par sa poésie sorti durablement leur nom de l'obscurité, qu'un membre parmi d'autres de la famille écrivante des Guérin du Cayla.

L'ombre d'Eugénie, et donc du reste de la famille, s'est longtemps interposée entre Maurice de Guérin et ses lecteurs. Dès l'origine, c'est-à-dire dès les premières éditions qui rendirent leurs œuvres respectives accessibles au public, l'ascendant de la pieuse sœur l'a emporté sur le trouble frère. Eugénie fut publiée avant Maurice, dès 1855, sept ans après sa mort. Et le succès de son *Journal* auprès du public dévot du Second Empire sera rangé avec raison, par Des Esseintes faisant en 1884 dans *À rebours* le bilan de la littérature catholique du

siècle, dans le flot de prose « aqueuse » qui fit alors les délices des sacristies et des boudoirs zélés, et d'où Philippe Ariès aurait voulu tirer de l'oubli *Le Récit d'une sœur* de M^{me} Craven¹. Même *pathos* spiritualiste entrecoupé de crachements de sang et d'obsessions funèbres, mêmes flots de larmes coulés dans un océan d'eau bénite. La première édition des œuvres de Maurice, très édulcorée, ne parut qu'en 1861, vingt-deux ans après sa mort. Dans les deux cas, les œuvres publiées portaient le titre de *Reliquiae*, dans le même latin d'Église qui les destinaient moins à la bibliothèque qu'à la chapelle ardente tapissée de reliquaires et d'*ex-voto*.

Il en est toujours resté quelque chose pour la sœur comme pour le frère. Eugénie est sans doute la plus exposée aux élans de la dévotion. Les dames de sacristie l'ont autrefois élevée quasi sur les autels, et les dames féministes de nos jours, telle Wanda Bannour², dans le langage de Freud, l'ont canonisée en martyre de l'érotisme. Maurice, il est vrai, a mérité des hommages moins hagiographiques. Mais il n'a pas été exempt du phénomène décrit par Étiemble sous le nom de « mythe Rimbaud ». Il fut en effet pour François Mauriac, « poète et romancier catholique » de profession, ce que Rimbaud fut pour Claudel, autre « poète et prosateur catholique³ ». Eugénie, tous stigmates ouverts, réfracte sur son frère son auréole de béate, tandis que Maurice prête à sa sœur un peu de son aura de poète presque maudit. L'échange n'est pas égal.

Sainte-Beuve, qui préférait Eugénie, ne s'y était pas trompé. Le Maurice qui compte appartenait à la littérature et rien qu'à la littérature. Aussi le critique eut-il pour Eugénie le faible que lui reprochait Proust : elle était un « personnage » avant d'être une œuvre, comme les généraux et les femmes du monde dont les *Mémoires* et les *Souvenirs* évoqués par le célèbre critique délectaient les lecteurs des *Lundis*. Il réserva ses condescendances à Maurice, comme il le fit pour tous les poètes de vocation et de talent de son époque. Si l'on veut sauver et goûter pour elle-même l'œuvre de Maurice de Guérin, il faut le dissocier à tout prix de sa sœur Eugénie, dont le *Journal* et la *Correspondance* ne relèvent de la littérature que par accident. Eugénie a aimé son frère et Dieu. Elle a redouté et détesté la littérature, qui éloignait son frère de Dieu, d'elle-même et des siens.

Un incident qui a laissé des traces dans leur correspondance permet de connaître les sentiments que le frère, dans le bref temps de son émancipation, portait à sa sœur dévouée. Le 30 juillet 1835, Maurice de Guérin écrit à son ami Barbey d'Aurevilly :

Ma sœur me fait des plaintes fort vives, elle m'accuse, elle m'accable, elle se lasse, s'assied et se livre à toute la tristesse. Je crois que mon développement l'a trompée, elle m'attendait tout autre, elle voudrait m'obtenir tel qu'elle imaginait que je serais. On me demande des conformités qui ne sont pas en mon pouvoir, des expansions que j'accorderai par égard et jamais par nature, et des expressions d'une tendresse résidant dans ma raison et sans doute aussi dans mon cœur, mais non pas sensiblement et à précipiter les pulsations. Serais-je entendu si je m'exposais en cette manière ? Ceux qui aiment avec le cœur peuvent-ils se rendre à la vérité d'une affection rationnelle ? Je dois des réparations immenses à ma sœur : je l'ai fait beaucoup souffrir et aujourd'hui plus que jamais. Mais je l'aime bien, ce me semble, autant que je puis donner de vie en moi aux affections. Qui pourrais-je avoir en plus grande amitié ? et elle me

dit : « Pourquoi délaisses-tu mes prières, mes plaintes, toute mon affection ? Tu ne veux plus de moi, voilà tout ». Je lui livrerais bien cent mille de mes tristes secrets, mais oserais-je lui avouer, comme à vous, que j'ai dans mon âme des caprices d'une cruauté bien grande et qui dans un prince enfant feraient redouter une odieuse manière de tyrannie future. Je me souviens fort distinctement que dans un âge fort tendre je goûtais un plaisir amer à battre les animaux que j'aimais, leurs cris me procuraient un déchirement de cœur, je ne sais quelle volupté de pitié dont j'étais avide. Si j'étais empereur romain, je ferais peut-être donner la question à mes amis pour le plaisir de les plaindre. Je me dirais : « Ils m'aiment, ils croyaient que je les aimais, de quel étonnement, plus douloureux que les tortures, doit les frapper mon courroux sans motif », et ces réflexions m'affecteraient profondément, et j'en tirerais une souffrance de cœur dont je m'assouvirais. Voilà la plus claire analyse que je puisse vous donner de cet horrible travers. Si je l'adressais à ma sœur, elle lui expliquerait bien des points mystérieux de la conduite de mon affection pour elle. Elle saurait que je la fais souffrir parce que je l'aime beaucoup [...]»⁴.

Or cet aveu à l'intéressée, Maurice de Guérin ne put s'empêcher de le faire par écrit. La lettre est perdue, ainsi que la réponse d'Eugénie. Censurées probablement par celle-ci ou par la famille. Nous n'avons que les ultérieures protestations d'innocence de Maurice :

Tu as ajouté à ma lettre beaucoup trop de sens. Elle te supplie de pardonner à son langage maladroit et louche qui t'a conduite en une méprise dont je ne ferais que rire si elle ne t'avait été douloureuse. J'ai voulu, dans la bizarre révélation que je t'ai faite, te rendre compte d'un tracas de caractère et non de cœur. Jamais, grâce au ciel, l'idée de filer un roman avec personne au monde n'a pénétré en moi ; à plus forte raison dans un ordre de sentiments que la nature a si fort éloignés de toute romanesque tournure. Je t'aime le plus fraternellement et le plus chrétiennement du monde. Seulement, dans cette affection, j'ai mis les défauts de mon caractère que tu sais bien n'être pas exempt d'accidents et de caprices. Dans mon enfance, obéissant à l'étrange lubie que je t'ai racontée, il m'est arrivé de tourmenter les petits animaux en faveur ou de casser le hochet de prédilection. Eh bien, pardonne-moi cette assimilation de ta personne aux oiseaux et aux bonshommes. Je suis demeuré l'enfant de six ans et tu as été mon joujou. Le sentiment qui m'a poussé est absolument le même. Nous sommes assez loin, je pense, du roman, des illusions défendues et des voluptés puisées dans une coupe de chair. Les enfants sont naturellement tyranniques. Ce besoin de tyrannie a survécu à mon enfance, voilà le mot bien simple de ce méchant enfantillage qui, dans ton imagination, s'en allait déjà en mélodrame⁵ [...].

« Le mot bien simple » ? Retenons plutôt les formules plus moirées : « une affection rationnelle », ou encore : « un tracas de caractère et non de cœur ». Pour expliquer, et non pour excuser, les tourments qu'Eugénie lui reproche de lui infliger, Maurice se dit dédoublé entre le « bon frère » qu'elle lui demande d'être, et qu'il est en partie, et sa personnalité profonde, qu'il décrit fixée à l'enfance et à l'imaginaire cruel propre aux enfants. Chez l'enfant, l'imagination l'emporte sur le cœur ; elle plie les situations vécues à des situations rêvées. Le « prince enfant » qu'il est resté ne peut se retenir de tourmenter sa sœur comme il la tourmentait autrefois, au même titre que « les animaux en faveur » ou les « hochets de prédilection ». Ce jeu cruel, elle devrait le prendre pour ce qu'il est, la manifestation de la nature singulière de son frère. Cela n'empêche pas l'adulte que celui-ci est devenu de porter *aussi* à sa sœur tout l'amour qu'elle mérite. Qu'elle n'aille pas lire de son côté dans les « éclaircissements » maladroits que lui a adressés son frère (et ici se glisse entre eux le *René* de Chateaubriand dont elle

sait qu'il est nourri, et dont elle redoute la fascination que ce roman a exercée sur lui) l'écho de la torride confession de René incrustée par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*. Non, il n'est pas atteint à ce point de bovarysme. C'est sa sœur dévote qui bovaryse. Il se borne à défendre, au besoin contre Eugénie, aujourd'hui comme autrefois, les droits du poète à sa part d'enfant sauvage. Il n'y mêle envers elle aucune « passion défendue ». *René* n'est pas pour lui un fantasme érotique incestueux, mais le lac de poésie sauvage où il se désaltère.

Le héros de Chateaubriand, au stade de son récit où, sa sœur l'ayant rejoint, il semble au comble du bonheur en sa compagnie, laisse échapper ce bizarre aveu :

Dans mon délire, j'avais été jusqu'à désirer d'éprouver un malheur, pour avoir du moins un objet réel de souffrance⁶.

Tout ce qui suit, l'aveu d'Amélie, sa fuite au couvent, sa prise de voile, bien que présentés comme des faits, ont tout l'air d'une fiction imaginée par René pour s'arracher à son ennui d'enfant déraciné, errant de par un monde disproportionné à ses rêves et à son désir. Du reste, au plus fort du « chagrin » qui paraît l'occuper tout entier, au pied du monastère de roman noir où sa sœur s'est clôturée à jamais, il laisse échapper une réflexion qui éclaire la nature poétique de l'épisode, espèce de « composition de lieu avec application des sens » auquel René se livre pour tromper son « ennui » et introduire du drame et de la souffrance jouissive dans sa vie flottante :

Mon chagrin même, par sa nature extraordinaire, portait avec lui quelque remède : on jouit de ce qui n'est pas commun, même quand cette chose est un malheur⁷.

La lettre de Maurice de Guérin à Barbey, à propos d'Eugénie, est une reprise à demi jouée de cet épisode de *René*, où la sœur du héros, prenant le voile et comme déjà morte, n'est que prétexte à une mise en scène du « vague des passions » moderne, exposé à la majesté auguste de la liturgie et du dogme catholiques. La lettre de Maurice à Eugénie établit plus fermement la distinction entre les exercices sauvages auxquels se livre son « moi » poétique et les sentiments qu'il éprouve en réalité pour sa sœur. Ce sont deux ordres qui peuvent bien se froisser, mais qui coexistent en lui malgré l'incompréhension d'Eugénie. Son « moi » de « génie enfant », que sa sœur cherche désespérément à supprimer ou à réformer, est pourtant son moi profond, celui auquel il se complait, celui auquel il s'abandonne, celui qui a fait de lui un poète. Le 24 avril 1838, il écrit à Barbey :

Tout en moi se passe dans un coin du cerveau ; c'est une contrée assez étrange, les récits sentent un peu le visionnaire⁸...

Le malentendu était devenu total entre le « visionnaire » en lui, selon René, et la droite fille du Cayla qui voulait pour son frère bien-aimé et inquiétant, avec toute la tradition de sa digne famille, l'ancrage social, le mariage et le salut. On ne saurait imaginer plus grand contraste que celui qui oppose au *Journal* qu'elle tenait à cœur ouvert pour son Maurice *Le Cahier Vert* dont il lui taisait

l'existence, dans l'intervalle des lettres régulières et attentives de la sœur au frère et des réponses tantôt fiévreuses, tantôt paresseuses du frère à la sœur. Il voulut cependant, pour combler l'écart et créer entre eux une complicité littéraire, dissocier leur correspondance de celle qu'il échangeait avec le reste de la tribu, dont elle était pourtant le chef de fait et l'interprète anxieuse auprès de lui. Avec une impatience croissante, il lui en a voulu de ne pas se désolidariser des admonestations familiales. Se méfiant de sa droiture religieuse et morale, il lui a dissimulé, outre *Le Cahier Vert*, ses « fleurs du mal » : elle ne découvrit qu'après la mort de Maurice, en des mains étrangères, *Le Centaure*, *La Bacchante*, *Glaucus*, enfants naturels de son frère, dans une « autre vie » qu'elle n'admettait pas. Les conseils littéraires qu'il lui adressait en 1834, lui reconnaissant des dons, la poussant à entrer elle aussi en poésie, prouvent sa bonne foi, son affection, sa naïveté. Eugénie avait beau craindre qu'il la prît pour Amélie, elle n'était pas non plus Lucile. La vocation de Maurice était devenue exclusive et, à sa façon, « professionnelle ». Les dons d'Eugénie écrivain ne se dissocièrent jamais de tâches et de devoirs tenus par elle pour infiniment plus immédiats et essentiels que le rêve, les images et les mots.

L'heure de triomphe pour Eugénie viendra, mais avec le deuil, lorsque son frère vaincu par la maladie rentrera, marié, au Cayla, pour y mourir parmi les siens et chrétiennement, en 1839. Encore n'est-il pas sûr, quand on a bien compris Maurice de Guérin, que son retour au Cayla et sa fin édifiante n'aient pas été une suprême extase de l'imagination, le dernier des « récits visionnaires ». L'anxiété d'Eugénie pour le salut de l'âme de son frère revint très vite après la mort de Maurice lorsqu'elle sut mieux sa vie et son œuvre secrètes.

Mais enfin cet imaginaire inquiet fut aussi un poète exact, et le jeu d'ombres qu'il projetait autour de lui n'allait pas sans un principe de convenance. Eugénie avait peut-être pu, dans la vie imaginative de son frère enfant, et « à la clarté des lampes », poser pour la Virginie de Bernardin de Saint-Pierre s'abîmant dans les flots, ou pour l'Amélie de Chateaubriand ensevelie dans un couvent-forteresse : l'excellente vieille fille qui voulait sauver l'âme de son frère en péril ne peut pas avoir posé, comme l'affirme Wanda Bannour, pour *La Bacchante*, avant de finir transverbérée en sainte Thérèse. Si toutefois Maurice a eu besoin d'un « modèle » pour composer sa superbe évocation en mouvement d'une prêtresse de Dionysos, il l'a cherché dans cette « autre vie » qu'Eugénie redoutait de loin pour lui, et il a bien pu s'inspirer, comme l'a suggéré Bernard d'Harcourt, de la même « lionne » de boulevard parisien qui apparaît, sous le nom d'Amaïdée, dans un récit de Barbey contemporain de *La Bacchante*. Même aux yeux d'un « grand Voyant », comme Barbey appelait son ami Maurice, Eugénie ne pouvait en aucun cas apparaître en initiée ou initiatrice de mystères orgiaques.

Eugénie, dont Barrès admirait l'« enracinement », n'a tout son sens qu'au manoir du Cayla, où elle veilla sur l'enfance de Maurice et partagea ses premières lectures. Elle ne quitta le terroir natal qu'à deux brèves reprises, pour tenter sur les lieux de comprendre ce frère devenu énigmatique de son vivant et, plus encore peut-être après sa mort. Il n'est pas exclu que Maurice ait puisé dans son enfance

et son adolescence de fils de hobereau-paysan, dans les travaux et les jours du terroir natal, si propice à la vigne, les ressources qui donnèrent sens et vie pour lui aux lectures de Bernardin de Saint-Pierre et de Virgile, et, plus tard à Paris, à la contemplation des tableaux de Poussin et du Lorrain, à l'audition de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Mais sans Paris, sans ses musées, ses salles de concert, ses cafés, ses « femmes damnées », ses artistes et ses poètes, le « génie du lieu » méridional où il avait grandi, sous la tutelle d'Eugénie et dans sa famille, n'eût pas suffi, il s'en faut de beaucoup, à inspirer à Guérin *Le Centaure* et *La Bacchante*.

Depuis 1821, date de son départ du Cayla pour le séminaire de l'Esquile à Toulouse, Maurice ne fit plus que des séjours épisodiques dans sa famille. Il s'en éloigna moralement de plus en plus, suivant une logique intérieure qui l'écartait non de l'affection de ce nid natal, mais de la place respectable et convenue qu'y tenaient les belles-lettres. Il ne rompit jamais les ponts : il resta toujours bon fils et bon frère, et il revint souvent parmi les siens. Mais ce doux, ce pudique, ce secret poursuivait tenacement une vocation cachée. Cadet de famille pauvre, il était appelé à devenir prêtre, à faire carrière dans l'Église et à garder auprès de lui, gouvernante de M. le chanoine ou de M^{gr} l'évêque, sa sœur Eugénie. Il rompit tous les projets où les siens avaient mis leurs espoirs.

Tour à tour, en dépit des résistances et des inquiétudes du Cayla, il se plaça sous la protection de Lamennais, puis s'en détourna. Il fit croire alors aux siens à une carrière de journaliste, de professeur, d'époux d'une femme riche. Autant de voiles jetés sur son amitié périlleuse avec Barbey d'Aurevilly et sur sa fréquentation d'une bohème parisienne teintée de dandysme. Chez ce jeune homme de sexe incertain, de santé très tôt chancelante, on ne discerne jusqu'au bout qu'une seule passion dominatrice et, selon son propre mot, « fatale », à quoi tout le reste, famille, carrières, amitiés même, est sourdement subordonné : la passion littéraire. De tous les cadets de Gascogne et de Languedoc « montés » à Paris, Maurice de Guérin, ni Rastignac ni même Rubempré, est certainement celui qui a pris le plus au tragique l'« espace littéraire » dessiné par le *René* de Chateaubriand. C'est là, et nulle part ailleurs, qu'il faut chercher son « âme » de poète. Quant à son salut, c'est une autre affaire. Ce fut la passion d'Eugénie de tenter d'y pourvoir.

Avec Maurice de Guérin, nous assistons à ce que les poètes eux-mêmes remémorent rarement : la naissance en eux d'une « seconde voix », l'éveil soudain, le « prélude » à une autre vie anormale et imprévisible qui fait concurrence à la vie normale et prévue :

J'étais berger ; j'avais plus de mille brebis [...]

Et je me livre aux dieux que je ne connais pas⁹ !...

Ces dieux redoutés et « désirés », qui dénouent en lui le chant profond, Maurice de Guérin ne leur a laissé sur lui l'empire qu'ils réclamaient qu'assez tard, dans les années 1835-1836, si l'on tient compte de la brièveté de sa vie (1810-1839). Et il ne s'est « livré » à eux que peu de mois. La voix nouvelle qu'ils

voulaient lui donner, il l'a essayée dans les pages du *Cahier Vert* (1832-1835), il l'a posée dans les *Pages sans titre*, adressées à Hippolyte de La Morvonnais le 21 mars 1835, et elle s'est déployée enfin dans de brefs chefs-d'œuvre, *Le Centaure*, *La Bacchante* et *Glaucus*, composés en 1835-1836, trois brèves mélodies impures qui suffisent à sa gloire de poète. Sa voix s'est retirée alors, laissant *Glaucus* inachevé et la promesse d'un *Hermaphrodite* jamais tenue. Les lettres à Barbey d'Aurevilly et à de moindres amis poètes laissent entrevoir dans ces mêmes années une impossibilité d'écrire qui fait songer à la *Lettre de lord Chandos* d'Hofmannsthal. Les progrès de la phtisie ont fait le reste. Après trois années de toux et d'hémoptysies, le poète meurt d'une « bonne mort » chrétienne sous les baisers de sa femme-enfant et de sa sœur Eugénie, dans le manoir natal du Cayla.

Voix posthume, puisque, si l'on excepte le petit groupe de condisciples et d'amis qui furent du secret, rien n'en a été connu, à plus forte raison publié, du vivant de Guérin. Un an après la mort du poète, George Sand – amie de Lamennais et honnie du Cayla – révélait généreusement dans *La Revue des deux mondes*, avec quelques fragments de lettres à Barbey, *Le Centaure* et *Glaucus*. Il faudra attendre encore 1861, et l'édition par le dévot Trebutien des *Reliquiae* de Maurice (précédée, et comme protégée, par l'édition en 1855, par le même Trebutien, des *Reliquiae* d'Eugénie), pour voir remonter à la surface *Le Cahier Vert*. Dans la seconde édition Trebutien, en 1862, apparaît *La Bacchante*. C'est seulement en 1910 qu'Anatole Le Braz publiera dans *La Revue de Paris* les *Pages sans titre*, qu'Albert Béguin, en 1937, dans *L'Âme romantique et le rêve*, qualifiera de chef-d'œuvre. L'étude de l'abbé Decahors, *Maurice de Guérin, essai de biographie psychologique*, publiée en 1932, révèle de nouveaux inédits et commence à faire la lumière sur l'étroite amitié entre Guérin et Barbey, entièrement censurée dans l'édition Trebutien. Les conditions sont remplies pour que paraissent en 1947 les *Œuvres complètes* du poète établies par Bernard d'Harcourt avec un admirable appareil historique et critique, mais plus d'un siècle après la mort de Guérin.

Cette voix posthume, lentement parvenue à de nouvelles oreilles attentives, le fut contre le gré du poète lui-même, qui s'était livré dans les dernières années de sa vie (la date est incertaine) à un autodafé des manuscrits de sa « saison fertile » : ils ont resurgi malgré lui dans les copies exécutées par un admirateur, Auguste Chopin, un « niais » selon Barbey. *Le Cahier Vert*, lui-même, journal d'une « seconde naissance » poétique, avait été abandonné par Maurice de Guérin aux mains d'un ami, Paul Quemper, en partance pour l'Amérique, comme si l'étendue de l'Océan devait avoir le même effet d'effacement que les flammes. Entendre cette voix enregistrée pour ainsi dire à l'insu, sinon contre la volonté du poète, cela ne va pas sans le sentiment de forcer un intime secret, réservé à un cercle étroit et éphémère de confidents disparus. Maurice de Guérin, comme tant d'autres dans sa génération, ne prit pas Chateaubriand pour modèle, mais René. À la différence de beaucoup d'autres, il est parvenu à donner à sa voix le timbre et l'amplitude capables de tenir face à celles que Chateaubriand a prêtées à son héros. Cela suppose une prodigieuse identification au texte de *René*, une sorte de

croissance, intelligente et intuitive à la fois, à l'intérieur de ce poème mère.

Or René, loin de songer à « faire carrière », même dans les lettres, est par essence un solitaire, un fuyard. Exilé en Amérique, il se tient à l'écart de la petite communauté chrétienne où il feint de s'être fixé :

Un penchant mélancolique l'entraînait au fond des bois [...] Il avait renoncé au commerce des hommes¹⁰.

Et il fallut « plusieurs années » avant que le vieux Chactas aveugle et le P. Souël, qui avaient pourtant « beaucoup d'empire sur son cœur », réussissent, à la faveur d'« une lettre qu'il reçut d'Europe », à obtenir de René qu'il leur confiât « les sentiments secrets de son âme » :

[...] René prit sa place au milieu d'eux, et après un moment de silence, il parla de la sorte à ses vieux amis¹¹ [...]

Ainsi le corps du roman, le sublime poème en prose qu'habita littéralement Guérin poète (Flaubert aurait compris cette forme féconde de bovarysme), est en fait une confidence intime à laquelle s'abandonne le héros, répondant à l'attente de deux familiers sûrs et discrets. Mais Chateaubriand a publié ce poème, auquel il doit, enchâssé dans le *Génie du christianisme*, d'être devenu le grand écrivain du nouveau siècle. Guérin était entré trop avant, depuis sa prime jeunesse, à l'intérieur du poème pour s'intéresser à la stratégie littéraire dont *René* avait été aussi pour Chateaubriand une pièce maîtresse. Ce qui l'a hanté, c'est cette voix du jeune *outlaw*, jaillie d'un long silence et destinée à rentrer dans le silence où il a reconnu l'autre voix qui se cherchait en lui. Guérin n'a jamais écrit que dans les conditions de « secret » et d'abandon à un appel tout intérieur, prêtées par Chateaubriand à René, et dans la crainte que des finalités extérieures, au service d'une cause politique ou religieuse, au service d'intérêts de carrière ou de gloire posthume, viennent flétrir les opérations des « dieux inconnus » en lui.

Dans *Le Cahier Vert* – qu'il donna, rappelons-le, à son ami Paul Quemper partant *sur les traces* de René, en Louisiane –, il écrit le 30 août 1834 :

À mesure que je vais et que j'avance dans le discernement du vrai et du faux dans la société, mon inclination à vivre, non pas en sauvage, ni en misanthrope, mais en homme de solitude sur les limites de la société, sur les lisières du monde, s'est renforcée et étendue [...]. Ainsi je voudrais vivre, rôdant autour de la société et toujours ayant derrière moi un champ de liberté vaste comme le ciel. Si mes facultés ne sont pas encore nouées, s'il est vrai qu'elles n'ont pas atteint toute leur croissance, elles ne feront leur développement qu'en plein vent, et dans une exposition un peu sauvage¹².

Plus tard, lorsqu'il a déjà écrit *Le Centaure*, il confie à Hippolyte de La Morvonnais, le 30 juin 1836 :

Écrire comme sous les yeux du public est, je crois, une mauvaise méthode, bien qu'on la conseille. À mon avis, l'insouciance de ce public et l'interdiction à toute préoccupation d'avenir de pénétrer dans le sanctuaire du travail garantissent bien mieux la bonté de l'œuvre. Si nous jouons à la renommée, que ce soit en joueurs superbes ou railleurs, toujours au-dessus de la fortune bonne ou mauvaise, en gardant un éclat de rire à tout événement¹³.

À tenir *René* comme le chrétien tient l'*Imitation*, Maurice de Guérin s'était élevé à une poétique de la désappropriation qui le rapproche de l'« outre-tombe » du dernier Chateaubriand, son contemporain, et qui préfigure la « voix étrange » reconnue par Mallarmé dans les œuvres d'Edgar Poe. À son ami Barbey d'Aurevilly il laissa la « renommée » qui se forge par l'insolence et le défi. Sa propre humilité semble une variation toujours recommencée de celle de René, qui aime à dire :

[...] que penserez-vous d'un jeune homme sans force et sans vertu, qui trouve en lui-même son tourment, et ne peut guère se plaindre que des maux qu'il se fait à lui-même¹⁴ ?

Plus tard, Maurice écrira à Barbey dans un murmure qui, cette fois, est digne du *Journal* de Kafka :

Cependant ce que vous disiez dimanche est bien vrai, j'aime à écrire ; mais c'est un penchant triste et plein d'angoisses comme celui qui nous entraîne à exercer une manie douloureuse¹⁵.

Sous sa voix docile et presque féminine d'adolescent était apparue cependant une voix magistrale, qui s'était lentement formée à l'écoute de celle de René. Les deux voix avaient fini par se confondre, à l'image de celle de la mer dont il disait dans le secret du *Cahier Vert* :

C'est, je crois, de la voix grave et profonde que roule la lame qui déferle et du bruit grêle et pierreux de la lame qui s'en va en froissant légèrement le sable et les coquillages, que naît ce timbre extraordinaire du chant de la mer¹⁶.

Lorsque Maurice de Guérin, en 1832, vient se placer sous la direction et protection de Lamennais, dans le manoir breton de celui-ci, à la Chênaie, il croit sans doute y trouver l'« indulgence aimable » du vieux Chactas plus que l'« extrême sévérité » du P. Souël. De toute façon, il y cherche un refuge loin du « monde », où faire de son tourment une fécondité. Nouveau malentendu. Lamennais, qui s'est soumis du bout des lèvres à l'encyclique *Mirari vos* qui foudroyait son journal *L'Avenir*, est en train d'écrire en état second les *Paroles d'un croyant*¹⁷. Dans la solitude de la Chênaie, il n'a gardé auprès de lui que des amis fidèles, Gerbet et Lacordaire (qui le quittent au moment où Maurice arrive), et une poignée de jeunes gens, la « congrégation de Saint-Pierre », qui devaient, formés par ses soins, devenir ses apôtres dans le « monde ». Or la nouvelle recrue qui se joint au petit groupe en décembre 1832 est un « enfant du siècle », aussi peu propre que possible en dépit de sa docilité et de sa ferveur apparentes, à entrer dans l'aventure prophétique et schismatique qui se préparait. Les témoignages de ceux qui l'ont connu alors concordent : René *redivivus* est arrivé à la Chênaie. Amédée Duquesnel écrit :

Maurice avait une belle tête, le teint bruni par le soleil du midi, les cheveux très noirs, les yeux aussi noirs que les cheveux. L'expression de ses regards avait quelque timidité, mais par instants il lançait des éclairs. C'était le type de ces jeunes mélancoliques dont René fut l'incarnation et peut-être le créateur¹⁸.

Et François du Breil de Marzan, âgé alors de vingt ans, et qui noua avec Maurice de Guérin des liens d'amitié bientôt défaits (Maurice lui écrivait : « *Venez ; – le doux regard et le premier bonjour / Qu'on reçoit au matin d'une vierge d'amour, / Ont moins d'enchantement que ce premier sourire*¹⁹. »), fera à Trebutien le récit de sa première rencontre avec Maurice en termes convenus, mais qui suggèrent involontairement la duplicité du jeune homme, enveloppant son « mystère » sous le respect :

Ce qui me rendait moi-même inattentif et distrait, c'était l'attitude réservée et circonspecte d'un étranger de vingt-deux ans, au visage pâle, aux cheveux noirs déjà rares au-dessus du front, à l'œil méridional et vivant où brillait la lumière de l'idée, alliée cependant à cette expression particulière de tristesse douce qui trahit, avec la souffrance intérieure, la poésie [...]. Il se tenait un peu à l'écart, tendant bien plutôt à s'effacer qu'à se faire remarquer, si ce n'est par son silence. Eh bien ! tous les visages anciens et amis que je retrouvais dans cette réouverture du salon de la Chênaie m'occupèrent moins que la vue de cet inconnu, regardant, écoutant, observant et ne disant rien [...]. Maurice, en effet – je parle de celui de la Chênaie – était peu communicatif, parfois même un peu sombre, dans cette saison, féconde pourtant, où au double mal de l'amour et de la poésie qui le travaillait intérieurement, s'ajoutait l'accablant souci d'une grande et prochaine décision à prendre. Sa réserve était remarquable à l'égard des supériorités intellectuelles dont il aimait les lumières et dont il craignait l'empire²⁰.

Lamennais, le jugeant du coup d'œil froid de supérieur de communauté, le vit « sans fermeté de caractère ». Il manquait totalement au nouveau venu l'étoffe d'un missionnaire à l'épreuve du temps de crise et de mutation que traversait l'Église. Sous la douceur quasi familiale que répandait dans la maison le bon abbé Gerbet, sous l'onction souriante et paternelle à laquelle condescendait, pour se détendre de ses veilles, le redoutable Lamennais, le principe de la Chênaie était rigoureusement monastique ; l'exigence de sacrifice du « moi » à l'obéissance y était l'article essentiel de la relation des disciples au maître. Au départ, avec son ingénuité d'imaginatif, Maurice de Guérin s'était abandonné sans réserve au Pygmalion du néo-catholicisme : « Me voilà entre ses mains, écrivait-il le 25 décembre 1832 à un ami de sa famille, corps et âme, espérant que ce grand artiste fera sortir la statue du bloc informe²¹. »

La lecture du *Cahier Vert* nous montre néanmoins avec quel enthousiasme Guérin adopta les vues « philosophiques » de Lamennais, professées à la Chênaie en un cours continu et imprégnant lectures et exercices de piété. Mais elle révèle des difficultés croissantes. Dès avril 1833, il écrit :

Je ne devrais point prendre ces choses si vivement ; mais il faut avouer aussi qu'à moins d'avoir complètement amorti son âme, de l'avoir pressée, sinon tordue de façon à ne pas y laisser une goutte d'amour de l'indépendance, il est difficile d'étouffer ce cri de la liberté ou de l'orgueil, comme on voudra²².

Le 4 juillet 1833, une moue dédaigneuse du maître, qui faisait peu de cas de Guérin poète (« *l'os diviniior* lui manque », écrivait-il) et en général de la poésie profane (le « fruit défendu » à la Chênaie, selon le témoignage de Marzan), a humilié profondément le jeune René fourvoyé là. Il écrit dans *Le Cahier Vert* (dont la seule existence atteste assez son penchant à trahir l'« obéissance »

monastique) :

J'ai reçu le coup de grâce. Me voilà bien et dûment atteint et convaincu de la plus lourde maladresse qui se puisse imaginer. Je regarde cette histoire-là comme un jugement sans appel, et tant mieux d'un côté : cela m'apprendra à me priser enfin ce que je vaux²³.

Il était bien dans la manière féline de Maurice de Guérin de ne pas réagir par la révolte ou la rupture. Blessé, il se retire un peu plus profond dans ses régions intérieures. Il restera loyal envers Lamennais après que l'encyclique *Singulari nos* eut condamné la violente prédication révolutionnaire de *Paroles d'un croyant*, et obligé Lamennais à dissoudre la « congrégation de Saint-Pierre ». Mais le charme entre le nouveau Saint-Cyran socialiste et son ex-séminariste est depuis longtemps rompu. Il écrira le 12 juin 1835 à Eugénie :

Si je n'écris jamais un mot sur les affaires du temps, c'est qu'il n'y a réellement rien dans mon esprit à ce sujet. Après une courte période d'entraînement pour quelques points d'un système politique, je me suis retiré dans une entière indifférence, non pas aux destinées de la société, mais aux partis qui se la disputent aujourd'hui. Je regarde ce qu'ils font sans m'inquiéter de le juger ; je n'ai de sympathie pour aucun et n'en parle que par nécessité. L'influence de M. de Lamennais sur moi n'a pas été si grande que tu crois ; je me suis hâté de ressaisir mon indépendance, un moment engagée, car le peu que je pense, je veux le penser par moi-même²⁴.

Maurice de Guérin renvoie désormais dos à dos le catholicisme légitimiste du Cayla et la théologie de la libération prêchée à la Chênaie. Il perçoit clairement ce que sa vocation littéraire et profane a d'étranger aux « engagements » politico-religieux. Et il a percé à jour, aussi bien chez Lamennais que chez les journalistes de *La Quotidienne* que suit aveuglément sa famille, la chute du religieux dans la politique, le déchirement du catholicisme dans les combats entre « droite » et « gauche ». Il a choisi, toute timidité dépouillée, la littérature. L'ironie est sensible dans la lettre qu'il adresse le 5 décembre 1835 à La Morvonnais, fidèle à un idéal chimérique de poésie apologétique :

Ces questions religieuses sont [...] d'une telle élévation au-dessus de ma tête que je n'essaierai pas ici ni ailleurs d'en approcher. Le catholicisme porte, dit-on, la société, la société me porte et je suis un fardeau si léger et si vain qu'il leur restera bien assez de force à l'un ou à l'autre pour me soutenir moi et un grand nombre encore, sans doute. Aussi vais-je sans inquiétude sur ce point. Ceci a-t-il la tournure d'une profession d'égoïsme assez formelle ? Nullement, mon ami. J'ignore la nature du vaisseau sur lequel je navigue ; je sais seulement qu'il ne sombrera pas de mon vivant, c'est ce que je constate²⁵.

L'« indépendance » d'un « moi » délivré du Cayla et de la Chênaie, et qui s'ébroue enfin dans la bohème littéraire parisienne, ne va pas sans « crainte et tremblement ». C'est cependant la saison fertile de Guérin. Il ose donner la parole au *Centaure*, un autre *René*, un autre lui-même, mais dont l'inquiétude et le sens de sa finitude seraient musclés par une antique, puissante et semi-animale vigueur.

Il demeure que, dans l'effort même exigé de lui pour s'en détacher, le passage par la Chênaie fut décisif pour Maurice de Guérin. Pour la première fois, ce jeune

homme élevé par une sœur, et dont le père était un doux médiocre, a rencontré un « Père » de grand format et contre lequel, pour affirmer sa propre vocation, il a dû mobiliser toutes ses énergies. D'autre part, si limitée que pourra apparaître, aux yeux de l'érudition critique d'un Renan, la stature intellectuelle de Lamennais, elle était pour l'époque, et surtout pour le milieu catholique où évoluait Maurice de Guérin, d'une taille exceptionnelle et impressionnante. Les Lacordaire, les Montalembert, les Ozanam qui firent beaucoup pour faire respecter de la République des Lettres le catholicisme français, étaient passés avant Guérin par l'école de Lamennais. Auprès de Lamennais et de l'abbé Gerbet, il put s'imprégner du « Cours de philosophie catholique » professé par M. Féli, qui a laissé de nombreux échos nuageux dans *Le Cahier Vert* ; il eut surtout le loisir de se livrer, dans la bibliothèque du couvent manoir, à de vastes lectures, en particulier latines et grecques. C'est là aussi qu'il s'initia à l'Allemagne de Herder et de Goethe, et qu'il découvrit l'œuvre de Ballanche. Le peu de « philosophie de la nature » dont un poète aussi peu « intellectuel » que lui avait besoin pour alimenter son imagination, il l'acquit à la Chênaie. De même y trouva-t-il le peu de « philosophie de l'histoire » qui lui était indispensable pour remonter des dogmes chrétiens du catéchisme vers les mystères de la religion « naturelle » des Anciens, sa mythologie et ses rites que réfléchissent la poésie d'Homère, de Virgile et d'Ovide. Il les trouvait commentés, et rapprochés des mythes et mystères de l'Égypte et de l'Inde, dans la « Symbolique » de Creuzer, récemment traduite par Guigniaut sous le titre : *Religions de l'Antiquité*²⁶. De la gnose néo-catholique dont Lamennais était le hiérophante il retint surtout, soutenu par ses lectures classiques, les images d'un âge d'or primitif, antérieur à une chute dans un âge de fer auquel la foi chrétienne promettait la rédemption : elles nourrissaient une nostalgie des « époques nues » qui se laissait déjà deviner en filigrane dans les vagabondages de *René* dans le lointain passé :

[...] je m'en allai m'asseyant sur les débris de Rome et de la Grèce [...] Je recherchai surtout dans mes voyages les artistes et ces hommes divins qui chantent les Dieux sur la lyre, et la félicité des peuples qui honorent les lois, la religion et les tombeaux.

Ces chantres sont de race divine, ils possèdent le seul talent incontestable dont le ciel ait fait présent à la terre. Leur vie est à la fois naïve et sublime [...]. Maintenant la religion chrétienne, fille aussi des hautes montagnes, a placé des croix sur des monuments des héros [...]. Heureux sauvages ! Oh ! que ne puis-je jouir de la paix qui vous accompagne toujours²⁷ !

Pour René, la vraie vie est ailleurs : il préfère Orphée et Homère au mélancolique Ossian, il confond la félicité du bon sauvage avec la vigueur des peuples antiques, il avoue presque sa lassitude de l'Europe et de son christianisme : un christianisme avec lequel Guérin, à la différence du jeune Chateaubriand de *l'Essai sur les révolutions*, n'a jamais songé expressément à rompre, même s'il ne se pique pas d'en faire le principe de sa poésie. À la Chênaie, les lectures d'auteurs spirituels et mystiques étaient quotidiennes. Guérin goûta dans le texte la limpidité abstraite de la prose de Malebranche (dont Lamennais était un arrière-petit-neveu), la suavité savoureuse de celle de François de Sales, la musicalité ailée de celle de Fénelon. Les unes et les autres,

célébrées dans le *Génie du christianisme*, affleuraient dans le poème de *René*. Ces cadences de la grande prose du XVII^e siècle ecclésiastique, réveillées par Chateaubriand, prêtent encore leur nombre et leur souffle aux bas-reliefs antiques recréés par Guérin.

Mais la Chênaie fut aussi pour le Méridional Maurice de Guérin le balcon depuis lequel il découvrit la beauté « grandiose et inconnue » de la Bretagne celtique et médiévale chantée dans les *Martyrs* et les *Études historiques* par Chateaubriand, par opposition implicite à la splendeur et à la lumière classiques de l'Italie et de la Grèce. Même dans *René*, où la Bretagne n'est pas nommée, le granite du monastère où s'ensevelit Amélie, les flots qui battent ses assises, les « orages désirés » qu'invoque l'étrange pèlerin du « vague des passions » supposent le paysage de Combourg, dont Maurice de Guérin pouvait reconnaître l'équivalent dans celui de la Chênaie et de ses environs. Leur patrie commune, leur romantisme catholique commun rapprochaient Lamennais et Chateaubriand, qui ne ménagea pas sa sympathie, après *Singulari nos*, à l'illustre défroqué excommunié par Rome et emprisonné par la monarchie de Juillet. Les « solitudes » auxquelles aspirent les mélancolies modernes et chrétiennes du René de Chateaubriand ont pour climat idéal les embruns et les « déserts » de l'Armorique :

Les Européens, incessamment agités, sont obligés de se bâtir des solitudes. Plus notre cœur est tumultueux et bruyant, plus le calme et le silence nous attirent [...]. Je vois encore le mélange majestueux des eaux et des bois de cette antique abbaye où je pensai dérober ma vie aux caprices du sort [...] ²⁸.

La nature et le climat que Maurice de Guérin put découvrir à La Chênaie et le grondement des vents qui le faisaient frémir, l'hiver, dans sa cellule, lui rappelaient les invocations brûlantes de René, « appelant de toute la force de [ses] désirs l'objet d'une flamme future » :

Je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve ; tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers ²⁹.

Les plus beaux fragments du *Cahier Vert* décrivent avec un lyrisme cosmique les paysages de la Bretagne et de ses côtes rocheuses : autant d'exercices d'amplification prenant pour thèmes les allusions rapides et poignantes qui filent à l'arrière-plan du récit de René : « mois des tempêtes », « grandes bruyères terminées par des forêts », « roche écartée », « étang désert », « lune [sillonant] les nuages amoncelés », « rugissement des flots », « vagues étincelantes » ; « Ô Amélie, orageuse comme l'océan ! ». Si la nature et le climat des côtes méditerranéennes ont sécrété dans l'imagination des anciens Grecs la déité d'Aphrodite, et dans celle des anciens Romains celle de Vénus, le moderne René, fils d'une presqu'île océanique, rêve d'une « Ève tirée de moi-même » qui, émanant de cet âpre paysage et le résumant, les ferait fusionner ensemble dans son sein. Maurice de Guérin a pu lire dans *Les Martyrs* l'épisode « breton » de Velléda, la « bacchante » celte, efflorescence tropicale de semences jetées naguère

dans *René*. Il n'a pu connaître leur épanouissement ultime dans la Sylphide des *Mémoires d'outre-tombe*. Mais les admirables *Pages sans titre* que Guérin a dédiées à une jeune morte bretonne, Marie de La Morvonnais, développent en mineur, et sans pasticher Chateaubriand, un thème esquissé dans *René*, amplifié dans *Les Martyrs*, pleinement déployé dans les pages des *Mémoires*, consacrées à la mort de Pauline de Beaumont, celui d'une Nature « mariale » à la fois tombeau et résurrection, réceptacle éternel de beauté, d'amour et de deuil.

Cette ardente « conquête mystique » de la Bretagne s'est poursuivie après que Maurice a quitté la Chênaie et trouvé asile chez Hippolyte de La Morvonnais, au val de l'Arguenon, et chez François du Breil de Marzan, à la Brousse. Délivré de la discipline et du regard mennaisiens, protégé dans ces demeures isolées, mais confortables et chaleureuses, il peut faire alterner ces noces mystérieuses avec la Nature le repos studieux parmi ses jeunes amis, eux aussi poètes, épris de Wordsworth et de ces « lakistes » anglais dont Chateaubriand a dit beaucoup de bien dans son *Essai sur la littérature anglaise*.

À son retour à Paris, Maurice de Guérin a acquis son « indépendance ». Deux jeunes princes de la République des Lettres vont précipiter sa cristallisation poétique préparée dans *Le Cahier Vert* et les *Pages sans titre* : l'un est déjà un maître, Sainte-Beuve, l'autre va le devenir bientôt, Barbey d'Aurevilly.

Maurice de Guérin ne connaîtra jamais que de loin Sainte-Beuve : celui-ci, qui s'était annoncé à la Chênaie, n'y vint pas, prenant déjà ses distances avec Lamennais. Mais le jeune homme émancipé de cette tutelle a lu avec délectation *Volupté*, publié en 1834. Il pouvait le goûter d'autant mieux que le roman de Sainte-Beuve (Balzac voulut le refaire avec *Le Lys dans la vallée*, et Flaubert lui rendre hommage avec *L'Éducation sentimentale*) était une variation ou, si l'on préfère, une vaste relecture de *René*. Ainsi va, se réengendrant sans cesse, la littérature. Quel signe de connivence dut recevoir Guérin, qui avait inauguré son *Cahier Vert* en 1832 par des lignes analogues, en lisant ce que faisait écrire Sainte-Beuve à Amaury, son héros et son double :

Mais ayant lu, un soir, le bel épisode de René, j'écrivis sur mon cahier de pensées un jugement tumultueux qui, je m'en souviens, commençait par ces mots : « J'ai lu René et j'ai frémi ; je m'y suis reconnu tout entier, etc. » Combien d'autres, depuis vingt ans, ont frémi ainsi et se sont crus en face d'eux-mêmes devant ce portrait immortel ! Tel est le propre de ces miroirs magiques où le génie a concentré sa vraie douleur, que, pendant des générations, tous ceux qui s'approchent pour regarder s'y reconnaissent tour à tour. – Et pourtant mon mal était bien à moi, moins vague, moins altier et idéal que celui que j'admirais³⁰.

Pour faire le portrait de ce « mal », différent et pourtant si semblable à celui de Chateaubriand, Sainte-Beuve s'était servi d'une mise en scène qui, à elle seule, définissait la différence d'intensité entre l'œuvre mère et la sienne. Chez Chateaubriand, le récit « frémissant » de René est préparé et suivi par les invites et les réactions du vieux Chactas aveugle et du P. Souël, qui ajoutent leur propre suspens à celui du récit proprement dit. Dans *Volupté*, le narrateur, un vieil évêque en partance pour l'Amérique, rédige le récit de sa jeunesse et des troubles qui ont précédé son entrée dans les ordres, à l'intention d'« un jeune ami ». Ce

disciple ne répond pas à la longue confession écrite pour lui seul par le moderne Augustin, comme pour laisser le lecteur occuper sa place. À la voix enflammée de René qui, proche encore des troubles qu'il raconte, les revit devant ses deux vieux confidents plutôt qu'il ne les confesse, Sainte-Beuve a substitué la voix sourde et apaisée d'un vieil homme qui remémore ses feux anciens sans les réveiller, comme pour épargner à son jeune auditeur les épreuves qu'il a traversées et pour hâter son passage à la sérénité. De *René* à *Volupté*, la situation morale du récit est profondément modifiée, mais les deux moralités se recourent.

Lorsque le héros haletant de Chateaubriand s'est tu, ses deux vieux confidents prennent tour à tour la parole. Le P. Souël, avec une véhémence sacerdotale, non exempte de mordante ironie, accable le « jeune présomptueux » et lui laisse entrevoir « un châtiment effroyable » du ciel. Le Sachem, « le vieil amant d'Atala », « se prit à sourire ; et ce sourire de la bouche, qui ne se mariait plus à celui des yeux, avait quelque chose de mystérieux et de céleste³¹ ».

Le contraste entre la dureté de l'ecclésiastique et l'humanité du vieux sage païen, qui autrefois, à Versailles, a connu Fénelon, en dit long sur les préférences de l'apologiste du christianisme. De son côté, Sainte-Beuve prête à son narrateur épiscopal une miséricorde salésienne envers les errements de sa jeunesse : il les comprend comme le fait Chactas pour René – et le Mentor de Fénelon pour Télémaque – au lieu de les mépriser comme le P. Souël. Il veut les apprivoiser plutôt que les violenter. Les paroles que Chateaubriand avait prêtées à Chactas n'étaient pas moins réconciliatrices que son sourire :

Mon fils [...], il n'y a de bonheur que dans les voies communes.

Un jour le Meschacébé, encore assez près de sa source, se lassa de n'être qu'un limpide ruisseau. Il demande des neiges aux montagnes, des eaux aux torrents, des pluies aux tempêtes, il franchit ses rives, et désole ses bords charmants. L'orgueilleux ruisseau s'applaudit d'abord de sa puissance ; mais voyant que tout devenait désert sur son passage ; qu'il coulait, abandonné dans la solitude ; que ses eaux étaient toujours troublées, il regretta l'humble lit que lui avait creusé la nature, les oiseaux, les fleurs, les arbres et les ruisseaux, jadis modestes compagnons de son paisible cours³².

Chactas le « sauvage » recourt à l'apologue pour convertir René aux « voies communes », comme Fénelon avait recouru aux fables en prose pour persuader le duc de Bourgogne, et comme La Fontaine à ses *Fables* pour acheminer l'animalité humaine à un peu d'humanité. À travers Chactas, c'est l'humour du fabuliste et la douceur du « cygne de Cambrai » qui tentent d'apaiser sans le heurter le lyrisme violent de René. Dans *Volupté* de Sainte-Beuve, le vieil évêque a réussi à opérer sur le « moi » orageux de sa jeunesse l'embellie adulte que Chactas n'obtenait pas de René. On songe, dans ce monde d'échos qu'est la littérature, au dialogue de Platon intitulé *Ion*, où le vieux et sage Socrate, souriant en dedans, fait avouer sa naïve et vaine ignorance au jeune et mélodieux rhapsode Ion d'Éphèse, mais sans nier ni condamner l'enthousiasme, le « dieu inconnu » qui l'agite.

Dans sa lettre du 5 décembre 1835 à La Morvonnais, Maurice de Guérin, reprenant à son compte les paroles du Sachem aveugle, montre qu'il porte en lui-

même le dialogue entre le Chactas et le René de Chateaubriand, entre l'Amaury-Mentor et l'Amaury-Télémaque de Sainte-Beuve :

Laissez rentrer les eaux dans leur cours naturel et caché, et se ranger aux destinées tranquilles d'un lit fort mince et sans nom. Mon esprit est casanier et fuit toute aventure ; celle du monde littéraire répugne directement à son humeur, et même, soit dit sans la moindre suffisance, il la dédaigne. Elle lui semble imaginaire, soit dans son essence, soit dans le prix qu'on y poursuit, et partant, mortellement blessée d'un secret ridicule. Envisager la vie à l'œil nu, dans l'étendue sévère et monotone qu'elle présente à quelques-uns, me paraît plus conforme à l'intérêt de l'esprit et rentrant mieux dans les règles de la sagesse que d'appliquer sans cesse ses yeux au prisme de l'art et de la poésie. Pour embrasser l'art et la poésie, je voudrais qu'ils me fussent démontrés éternellement graves et hors de doute comme Dieu. Ce sont deux fantômes douteux et d'un sérieux perfide qui cachent sous leur lèvres un rire moqueur. Je ne veux pas essayer ce rire³³.

À la fois René et Chactas, Ion et Socrate, Maurice de Guérin atteint ici le point d'équilibre entre l'enthousiasme et le détachement, son état créateur. Il a écrit ou il va écrire *Le Centaure*.

Ce poème, où la voix du vieux Macarée s'adresse au jeune Mélampe, exclut tout autre interlocuteur. Le rigoriste P. Souël qui, aux côtés du vieux Chactas, écoutait impatiemment René, n'y a pas de répondant. Et pour cause. La saison fertile de Guérin suppose l'affranchissement complet de l'ascendant exercé sur lui par Lamennais qui, dans son mythe personnel, tient la place que le dur ecclésiastique occupait dans les dernières pages de *René*. Le roman de Sainte-Beuve aura aidé le poète à interpréter le récit mère de Chateaubriand dans ce sens libérateur. La personnalité repliée et vibrante du jeune Amaury est en effet à la fois fascinée, froissée et irritée par le caractère viril, actif, dominateur – et sourdement amer – du marquis de Couaën, à qui il confie pour un temps la conduite de sa vie. Si M. de Couaën emprunte plusieurs de ses traits à Victor Hugo, il en doit aussi quelques-uns à Lamennais. Guérin n'avait aucune peine à se reconnaître dans le heurt de ces deux natures. Il n'avait pas non plus de peine à s'identifier à la passion exaltée, quoique pudique, dont M^{me} de Couaën est l'objet de la part d'Amaury. La mort de M^{me} de Couaën dans *Volupté* est un morceau de bravoure qui rivalise avec la cérémonie de prise de voile d'Amélie dans *René*. Le même « pur amour » avait porté Maurice de Guérin vers la jeune épouse de son hôte, Marie de La Morvonnais, qui, par un cruel « hasard objectif », mourut soudain le 22 janvier 1835 : ce deuil terrible donna à Guérin l'inspiration des *Pages sans titre* adressées à Hippolyte, son ami veuf : Marie, transfigurée par la mort, s'y élève à la dimension d'un mystère cosmique.

Le jeune Amaury de *Volupté* est déchiré entre son goût pour la retraite méditative (en Bretagne !) et son appétit des plaisirs de Paris. Maurice de Guérin dit de lui-même qu'il hésite entre le « Dieu des déserts » et le « Dieu des cités ». Cette alternance (le mot est de Montherlant) tournait chez Amaury à la duplicité, l'adonnant tour à tour et en même temps à l'amour idéal de M^{me} de Couaën, en Bretagne, et aux voluptés tarifées, à la ville. En évoquant cette double vie de son héros, chair triste et âme inassouvie, Sainte-Beuve posait de façon plus directe une question que Chateaubriand avait toujours esquivée, touchant de près à celle

de l'« indépendance » ou de la « liberté » légitimes, sinon innocentes, postulée par lui-même et par Sainte-Beuve pour le catholique qui n'a pas prononcé le vœu de chasteté sacerdotal ou monastique. Cette question préoccupait Guérin à la fin de son séjour au « séminaire » de la Chênaie. Élevé pour le sacerdoce, couvé par une sœur qui, sans entrer dans les ordres, vivait en sœur tourière, maintenu à la Chênaie dans une discipline claustrale, Maurice de Guérin, vierge et chaste, mais décidé à rester laïc, n'avait connu que d'intenses amitiés masculines et des amours féminines de tête. Le « Dieu des déserts » l'avait défendu. Le « Dieu des cités », autrement dit Paris, allait l'exposer à la volupté. Pour le guider dans cette *terra incognita*, étrangère à la législation morale ecclésiastique, laquelle, même chez les casuistes, se bornait à lui fixer des normes plus ou moins sévères de l'extérieur, il avait la littérature, roman et poésie, et des hommes de lettres entrés avant lui dans « le monde ».

L'Amaury de *Volupté*, d'éducation catholique, est nourri de littérature païenne et profane, mais aussi de saint Augustin, le seul théologien qui, dans ses *Confessions*, ait su décrire tour à tour les « feux » charnels de l'amour profane et les élévations de l'âme convertie à l'amour de Dieu. Comme Augustin, il a échappé à l'alternance en choisissant, par sagesse plutôt que par enthousiasme, le sacerdoce. Sainte-Beuve lui-même ne renoncera pas aux voluptés prudemment ménagées, qu'il fera alterner avec des débauches d'érudition, de critique littéraire et de méchanceté savamment distillée. Depuis Pétrarque, en passant par Érasme, les célibataires de la République des Lettres ont été souvent des moines défroqués avant même d'avoir pris l'habit.

Cependant, il ne faut pas généraliser. Montaigne avait ouvert en France une autre voie. Les *Essais* proposent au lettré profane et laïc un style d'être résolument indépendant du modèle sacerdotal ou monastique, et acceptable pour la liberté noble. Mais l'*eros* joyeux et franc de Montaigne ne lance aucun défi ni au mariage, pourvu qu'il reste une convention, ni à la paternité, pourvu qu'elle n'entraîne pas des devoirs trop lourds. À charge de revanche, son livre de sagesse laïc se veut très respectueux envers l'Église romaine. La République des Lettres d'« honnestes gens » de l'âge classique sort de Montaigne. François de Sales l'a regardée avec faveur, tout en confiant à ses Philotées la mission de la tenir en respect. Pascal, tout en estimant son intelligence et sa prudence mondaines, a voulu les pousser jusqu'à la religion et à la foi. Le clergé rigoriste et janséniste, que Chateaubriand a symbolisé dans le personnage du P. Souël, avait rompu les ponts que François de Sales, les Jésuites, Fénelon et même Pascal avaient lancés entre la République des Lettres « montaignienne » et une Église ne laissant le choix aux laïcs lettrés qu'entre la damnation et la soumission à ses clercs.

Le *Génie du christianisme* et *René* avaient proposé un nouveau concordat entre littérature profane et catholicisme. Mais sur des bases beaucoup moins franches et carrées que la sagesse « à l'antique » de Montaigne. L'*eros* de René, maintenu par un fantasme d'inceste dans une chasteté d'ange ou de démon, est travaillé à la fois par une inquiétude d'infinie d'ascendance malebranchiste et par une nostalgie de quiétude désappropriée d'ascendance fénelonienne. « Libertin » malgré lui, mais

bien décidé à le rester, René blasé et ardent vit dans un trouble portant l'empreinte de la foi ; quoique de l'extérieur, il respecte l'Église et le mystère dont elle est dépositaire. C'était beaucoup pour Chateaubriand. C'était trop ou trop peu pour la théologie morale ecclésiastique. Aussi bien pour le Lamennais de la Chênaie que pour ses ennemis ultramontains, le modèle sacerdotal restait plus que jamais le paradigme suprême, au-dessous duquel les autres états de vie chrétienne ne pouvaient être que des déclinaisons étiolées ou imparfaites. On eût beaucoup choqué l'Église d'alors en soutenant, comme le fait la critique catholique actuelle, que *La Comédie humaine* de Balzac est aussi un traité de théologie morale à l'usage des laïcs. Les chefs-d'œuvre de Barbey d'Aurevilly, l'ami de Maurice de Guérin, aussi bien *Les Diaboliques* qu'*Un prêtre marié*, entrent encore davantage dans le même répertoire laïc de la théologie morale catholique : la profanation, le crime, l'abjection, l'enfer, le sacrifice y signalent la frontière entre la sainteté et le démoniaque, le sacerdoce et la condition laïque.

La question de l'*eros* laïc – Sainte-Beuve l'avait bien vu dans *Volupté* – est consubstantielle à la littérature profane. Elle commande sa poétique et sa rhétorique. Le modèle sacerdotal suppose, en effet, la suprématie de l'éloquence sacrée. Là encore, les *Essais* sont exemplaires. Ils font fi de l'éloquence. Ils ne s'adressent pas à une foule, mais à un ami perdu, La Boétie, ou à un ami introuvable, l'éventuel lecteur : « Oh un ami ! » L'art de la « conférence » (entendons : de la conversation entre amis de même force) commande le style d'expression et de méditation propre à l'état laïc. Cet art, libre de la responsabilité de parler en toute circonstance au nom de Dieu ou en sa présence, s'accorde tout naturellement une marge d'erreur et de caprice, sans perdre de vue pour autant le respect dû aux vérités de la foi. Prose d'amitié, d'humour, d'analyse morale, mais capable aussi d'enthousiasme. Le dialogue entre René et Chactas dans le roman de Chateaubriand retrouvait l'esprit de la « conférence », et l'intervention du P. Souël et de sa véhémence sacrée la rompait. L'amitié de Joubert, de Fontanes, de Germaine de Staël, de Claire de Duras maintint Chateaubriand dans le registre de la conversation et de la confidence. Mais il était tenté par l'éloquence, et le *Génie du christianisme*, dans plusieurs de ses chapitres les plus lus, réhabilitait Bossuet et l'éloquence sacrée du XVII^e siècle. Dans ce sillage qu'il avait laissé, Lamennais et Hugo, puis, de plus belle, Michelet et Quinet, firent tonner sur le siècle le grand style d'une éloquence sacrée laïcisée, enflant sa voix pour s'adresser à un lecteur-foule, concurrençant, en intention ou non, l'éloquence de la chaire.

Dans *Volupté*, tout en narrations de menus incidents et en délicates analyses morales, Sainte-Beuve donnait le signal d'une véritable déflation de la grande éloquence romantique. L'intime montaignien était réhabilité. Avec une suprême ironie, Sainte-Beuve en confiait la responsabilité à un évêque. Quant à la « volupté » dont son héros se fait tant de scrupules, elle est d'une nature bien plus modeste que l'inquiétude chaste, mais au fond démoniaque, qui travaille René. En empruntant son langage à saint Augustin, plutôt qu'à Malebranche et Fénelon, Sainte-Beuve joignait une déflation de la « faute » à une déflation du style. Proche du journal intime ou de la lettre familière, la prose de *Volupté* sait

aussi bien s'élever à la musique de chambre du poème en prose que descendre à la simplicité narrative ou à la netteté analytique : elle ne se pose jamais du haut d'une chaire fictive, mais s'adresse à un lecteur, « mon semblable, mon frère », dans un esprit de conseil et non de précepte. Elle est l'instrument exquis d'une intériorité toute laïque, libérée dans la forme de la plupart des bandelettes cléricales dont s'enveloppe finalement le narrateur-héros, Amaury. Et il arrive à Sainte-Beuve d'atteindre à la plénitude d'une éloquence blanche, comme traversée d'échos d'une autre parole éteinte, une éloquence qui décline d'invoquer l'éternel et l'infini, mais qui élève l'esprit vers le divin par la simple évocation de l'expérience tout humaine du temps :

Ainsi les phases s'accomplissent en nous, ainsi nos âges intérieurs se déroulent silencieusement et se séparent. Nous sommes au fond comme un lieu rempli des inhumations précédentes, comme une salle de festin funèbre où siègent tous ces fantômes des âges que nous avons vécus. Et ils se heurtent ensemble, et ils nous troublent en gémissant, ou dorment d'un sommeil agité. Heureux si, à la longue et à force d'expiations pratiquées par nous, ils deviennent de purs esprits réconciliés, qui veillent du dedans, et qui chantent de concert, implorant la délivrance commune³⁴ !

Les recherches de Maurice de Guérin dans *Le Cahier Vert*, tout endolori de la sévérité mennaisienne, convergeaient, à travers la notation intime, la citation de correspondance, la note de lecture, le poème en prose, vers un style « laïc » plus proche de *Volupté* que de *René*. Mais l'imagination de l'infini chez Guérin l'emporte sur l'analyse, l'abandon à l'inquiétude sur la patiente conquête augustinienne de soi. De ce heurt vont naître *Le Centaure* et *La Bacchante*.

Les années d'apprentissage de Maurice de Guérin finissent en 1834, lorsqu'il quitte ses retraites bretonnes et regagne Paris. C'est alors qu'il lut *Volupté* et c'est sous cette influence qu'il écrivit *Le Centaure*. C'est alors aussi qu'il retrouve un ancien condisciple du collège Stanislas, Jules Barbey d'Aurevilly. Il naît entre eux une amitié qu'Eugénie comparera à celle de Montaigne et de La Boétie, et qu'on a rapprochée depuis de celle de Maurice Barrès et de Stanislas de Guaita. C'est dans l'amitié de Barbey que Maurice va composer *La Bacchante*. Le 20 avril 1834, Guérin, de retour à Paris, écrivait dans son *Cahier Vert* :

Ô mon cahier, tu n'es pas pour moi un amas de papier, quelque chose d'insensible, d'inanimé ; non, tu es vivant, tu as une âme, une intelligence, de l'amour, de la bonté, de la compassion, de la patience, de la charité, de la sympathie pure et inaltérable. Tu es pour moi ce que je n'ai pas trouvé parmi les hommes, cet être tendre et dévoué qui s'attache à une âme faible et malade, qui l'enveloppe de son affection, qui seul comprend son langage, devine son cœur, compatit à ses tristesses, s'enivre de ses joies, la fait reposer sur son sein ou s'incline par moments sur elle pour se reposer à son tour ; car c'est donner une grande consolation à celui que l'on aime que de s'appuyer sur lui pour prendre du sommeil ou du repos³⁵.

Encore une année, et *Le Cahier Vert* s'achève sur ces mots : « Le courant des voyages est bien doux... qui m'exposera sur ce Nil ?... » La première lettre à Barbey qui ait été conservée semble prendre le relais du *Cahier Vert* qui se referme. Tout s'est passé comme si, avec Barbey d'Aurevilly, la voix secrète de

Maurice de Guérin, enfouie dans la rédaction du *Journal*, dissimulée aux autres par de grêles poèmes et un entretien contenu, avait pu enfin être confiée à un interlocuteur fraternel et oser prendre, quoi qu'il advienne, son essor. En réponse, la voix de Barbey elle-même mue. Si nous n'avions pas ses lettres à Guérin, les *Memoranda*, qu'il se mit alors à rédiger au jour le jour pour son ami, suffiraient à le montrer se révélant à lui-même dans la vérité de son rythme intérieur, heurté, haletant, à mi-chemin entre l'histrionisme et le spleen, déjà « moderne » à la manière de Baudelaire, en pleine monarchie de Juillet. Cette place vide de l'ami et de l'interlocuteur d'élection – marquée par le journal de Guérin, puis par les *Memoranda* de Barbey –, elle était déjà signalée fortement dans *René*, où le héros de Chateaubriand s'écriait :

Et je songeais que sous tant de toits habités, je n'avais pas un ami³⁶.

Elle était marquée aussi dans *Volupté*, rythmé d'apostrophes : « mon ami », « mon aimable ami », qui dessinaient en creux la présence attentive d'un auditeur privilégié. Dans les deux romans, le héros n'en demeurait pas moins solitaire et, s'il séjournait dans le « monde » redoutable de la grande ville, c'était en espion plutôt qu'en conquérant. Barbey fut pour Guérin l'ami que ni le jeune René ni le jeune Amaury n'avaient « trouvé parmi les hommes », et son initiateur au Paris de Balzac, où il n'avait mené auparavant qu'une existence de provincial rencogné et frileux. Enfin, et surtout peut-être, au sortir du « séminaire » de la Chênaie, Maurice de Guérin aspirait à jeter aux orties son froc d'éternel moinillon. Barbey, lui aussi provincial, se tirait d'affaire par l'insolence. Disciple flamboyant de Byron et de Brummel, il ne fut sans doute pas pour « l'âme faible et malade » du poète « cet être tendre et dévoué » dont celui-ci rêvait et qui l'aurait protégé de Paris. Il l'y précipita au contraire à sa suite. Le Pygmalion que n'avait pu être Lamennais pour un Guérin du tiers ordre, Barbey le fut pour un Guérin mondain et à la mode :

J'ai vu Guérin gâtant son profil du dernier des Abencérages avec une cravate et des favoris ridicules, arrivant de chez M. de Lamennais avec la tournure d'un couvreur en ardoises [...]. Peu de temps après, quand j'eus été son Ubalde et quand je lui eus montré le bouclier qui avait fait rougir Renaud de ses aiguillettes, il était transformé, élégant, poétique, ayant l'instinct de sa beauté mauresque et il aurait donné des leçons de toilette et de manières à lord Byron³⁷.

En juillet 1835, Maurice de Guérin s'installe chez Barbey, rue de Lille, 10, hôtel de Valence, et, en février 1837, on les retrouve ensemble, rue du Port-Mahon, 9, hôtel de Neustrie. Barbey, pour qui Maurice écrivait des *Carnets* où il l'appelle « le cher témoin de ma pensée », rédige à l'usage de Guérin un *Memorandum* au jour le jour, sur le modèle de celui que lord Byron avait dédié à son ami Thomas Moore. Maurice écrit à Barbey le 5 mars 1835 :

Avec vous seul je respire de ma vie et des hommes. Si vous saviez combien ma vie est misérable³⁸.

Et Barbey, en septembre, séparé de Maurice, écrit :

Ils se mettent à se ressembler, Guérin ayant adopté le même style de dandysme vestimentaire, d'attitudes élégantes et d'habitudes de vie que son ami. Ils fréquentent ensemble les lieux où il faut être vu, les cafés sur les boulevards, les passages, les théâtres, les concerts, l'Opéra. Ils boivent beaucoup d'« alcoohl », selon l'orthographe exotique de Barbey. Ils se mêlent à un demi-monde bohème, se lient aux mêmes jolies femmes et tentent ensemble de pénétrer dans le grand monde du faubourg Saint-Germain. Pour autant, les deux amis, et surtout Guérin, ne s'abandonnent pas au « monde » : ils ne s'y livrent que sous le masque, pour l'espionner, et sans lui livrer leurs secrets. C'est une autre manière, toute laïque et citadine, de vivre, selon les mots du *Cahier Vert*, « en homme de solitude sur les limites de la société », « rôdant toujours autour de la société et toujours ayant derrière [soi] un champ de liberté vaste comme le ciel ». Sauf que, cette fois, la solitude est partagée par un « frère d'âme » et que les « secrets », « le champ de liberté », sont partagés dans la conversation ininterrompue, de vive voix et par « journaux » ou lettres, entre les deux amis. Et cette conversation est toute littéraire, elle est une manière, pour reprendre les mots de l'« Homme libre » de Barrès adressés à l'ami Simon, de « pousser au paroxysme certains dons d'enthousiasme et d'amertume ». Barbey écrit dans l'un de ses *Memoranda* :

Guérin est venu. Traversé les Tuileries dans une heure divine. Le soleil se couchait et diffusait ses longues gerbes d'or pur à travers les massifs éblouissants dans leur base de clairière, et sombres et mélancoliques à leur sommet. Cela nous a pénétrés comme la vraie beauté [...] ⁴⁰

Guérin, qui avait eu quelques velléités de préparer une agrégation, multiplie dans ses lettres les références à la mythologie, à l'histoire, à la philosophie des Anciens. Trebutien lui fait découvrir la sculpture antique au Louvre. Les tableaux de Poussin et du Lorrain, que l'on sent à l'arrière-plan du *Centaure* et de *La Bacchante*, font également partie de ces découvertes des années 1834-1837. Guérin reste attaché à l'Allemagne de Goethe et de Creuzer, lus à la Chênaie, Barbey tourné du côté de l'Angleterre lui fait goûter Shakespeare, Walter Scott et Sterne. Le point culminant de cette amitié littéraire est la composition par Guérin de *La Bacchante*, à laquelle Barbey répond par le récit à clefs d'*Amaidée*. Là, Guérin apparaît sous les traits du poète Somegod, et Barbey sous ceux du « philosophe » Altaï. Amaidée est une demi-mondaine de grande beauté qu'Altaï, son amant, souhaiterait « élever », et il compte sur son ami Somegod pour parachever cette « conversion ». Le meilleur moment de ce récit est le discours que Somegod adresse à Amaidée, au bord de l'Océan. Bien que cette prosopopée porte la marque – encore imparfaite – de l'imaginaire propre à Barbey, il est peu probable qu'elle relève de l'invention pure. Guérin l'a lue, puisque le texte lui était destiné exclusivement, et Barbey ne le publiera pas. Les confidences de Guérin à son ami ont laissé ici leurs traces, comme dans les *Lettres à Trebutien*. Le « secret » érotique du poète se laisse enfin entrevoir :

Amer tourment de l'impuissance ! quoique ce fût encore plus l'impuissance de l'homme que de Somegod. Ma vie s'ensanglanta de cette lutte furieuse que tout homme a avec soi-même avant de prendre son parti sur soi. On le prend enfin, on le prend, ce parti désolé et funeste, mais quelle consommation de la vie !... Les vies de tous se ressemblent plus qu'on ne croit. Femme ou Poète, quand la souffrance intervient dans les battements de nos organes, cette souffrance est un désir que rien n'étanche, et les hommes l'ont nommé l'Amour. Qu'importe l'objet de ce Désir funeste ! Qu'importe la pâture dont cet amour ne pourra jamais s'assouvir ! Le sentiment ne perd point de sa formidable intensité⁴¹.

Si l'on rapproche ces aveux des confidences de Barbey à Trebutien et des allusions de Guérin lui-même à son ami⁴², on est tenté de chercher l'ultime secret du poète dans ce que Barbey dans *Amaïdée* appelle son « impuissance ». Une impuissance singulière, car elle semble venir plutôt d'une surabondance que d'un défaut *d'eros*, d'une multiplicité d'objets possibles dont aucun n'arrête son choix, que d'une incapacité. Le désir de Somegod – plus exigeant que celui de Don Juan – est trop « irrité » pour pouvoir s'arrêter sur des proies actuelles : les prenant parfois pour prétexte, il vise, au fond de son imagination, des objets « créés » et insaisissables. La chasteté avait des pouvoirs analogues chez René. Elle était à l'origine des mêmes souffrances et des mêmes extases. Dans *Amaïdée*, le seul « objet » qui tente le désir de Somegod, c'est la nature, la « grande déesse », la « Galatée immortelle », la Vénus de Lucrèce, mais elle est trop vaste, trop infinie, pour être à la portée des embrassements d'une créature finie.

Et tu me demandes où est ma Poésie. Elle est toute dans cet inexprimable amour, qui l'a clouée, comme la foudre, au fond de mon âme, où elle se débat et ne peut mourir. En vain je m'épuise en adorations sublimes ou insensées ; j'ai pitié de mon éloquence ! Vous, du moins, vous pouvez vous saisir, vous rapprocher, mêler vos souffles et féconder vos longues étreintes ; mais moi, je croise mes bras sur ma poitrine soulevée, et, impuissant devant l'infini, je reste, succombant sous les facultés de l'homme inutiles⁴³ !

On comprend mieux, dès lors, que Guérin-Somegod ait fait de René un véritable mythe personnel, où il retrouvait à la fois les fureurs de la chasteté et la poursuite d'une « Ève tirée de soi-même » dans la splendeur décevante de la nature. On voit mieux aussi les raisons de sa fascination pour *Volupté*, où l'imagination et la rêverie sont attisées, chez le jeune Amaury, par sa longue chasteté de lévite.

Tout nous laisse penser que l'amitié entre Guérin et Barbey fut scellée par le partage de ce « funeste secret ». Le personnage de Somegod fixe la fascination qu'éprouva le romancier pour cet « Ange » souffrant comme un démon. Il faut ajouter que, dans cette amitié, Guérin s'est littéralement « brûlé ». Sa santé fragile, déjà minée par la phtisie, n'a pu tenir le rythme imprimé à sa vie par le fougueux écrivain normand. Les intrigues mondaines et demi-mondaines et le bizarre « mariage de raison » où Barbey l'entraîna le dispersèrent, l'usèrent, l'achevèrent. Maurice de Guérin, inguérissable d'infini, souhaitait se perdre, mourir. Et ce n'était pas pour déplaire à Barbey que de collaborer à cette fatalité intime. Guérin mort, il en fit une légende et en tira un chef-d'œuvre, les *Lettres à Trebutien*.

Le Centaure et *La Bacchante* sont les deux premiers volets d'un triptyque dont le troisième devait s'intituler *L'Hermaphrodite*. Barbey, dans les *Lettres à Trebutien*, en fournit lui-même, *a posteriori*, le canevas général :

Guérin était une sorte d'hermaphrodite intellectuel. Son génie n'avait pas de sexe comme le génie de sa sœur. Il n'était jamais mâle ; mais il n'était jamais efféminé non plus. C'était quelque chose de neutre, et de sublime comme l'Ange du Catholicisme ou l'Androgyne de Platon. Voilà pourquoi il aimait tant le sexe dans le Génie. Comme il arriva toujours, il aimait ce qu'il n'avait pas et il allait à l'homme intellectuel comme à la femme, parce qu'il avait en même temps, se nouant l'un dans l'autre, les deux natures que Tirésias n'eut l'une qu'après l'autre, nous dit une mythologie qui a encore – comme vous le voyez – une utilité littéraire, puisqu'elle sert à nos explications. Voilà pourquoi il m'aimait tant. Moi ! comme talent et esprit avec ma fougue de satire de tête et de cœur, et il admirait ma brutale fécondité de parole, du haut de sa chaste stérilité de Demi-Dieu et de son isolement rêveur d'Immortel ! Voilà pourquoi il aimait tant le génie de sa sœur, ce génie lacté qui lui versait également la chaleur et la lumière⁴⁴.

L'impuissance par excès rendait ainsi Guérin capable d'imaginer les divers rôles érotiques sans vouloir en incarner aucun. Mais il ne put prendre conscience de cette sorte de perversité angélique qu'après s'être confié à Barbey. Auparavant, sa singularité s'était tout entière confiée à cet amour spectral de la nature dont *Le Cahier Vert*, les *Pages sans titre* et la prosopopée de Somegod dans *Amaidée* narrent les voluptés intenses et inassouvissables. *Le Centaure* a-t-il été écrit avant ou après que Guérin, de retour à Paris, se fut lié étroitement à Barbey ? L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il l'ait écrit après, et que la rencontre avec Barbey, dans toute sa ferveur, lui ait ouvert encore la possibilité d'une séquence : au *Centaure*, devenu rétrospectivement le poème de la virilité, devaient succéder un poème de la féminité, *La Bacchante*, et un poème des deux natures confondues, *L'Hermaphrodite*. Celui-ci eût apparu dans le sillage de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier et de la *Séraphita* de Balzac, comme une célébration de l'Androgyne-Voyant.

Retenons en tout cas que, durant la période 1834-1837, le « bon » Guérin qui versifiait avec sa sœur, avec ses amis bretons, fait place à un Guérin prosateur. C'est en prose que ce poète va produire les brefs et rares chefs-d'œuvre qui l'ont sauvé de l'oubli. Pourquoi cette fécondité, même relative, de la prose, chez un poète qui souffre de l'impuissance à jamais fixer un infini désir ? Cela éclaire, me semble-t-il, l'esprit du genre « poème en prose », dont l'essor en France est contemporain de la crise de l'alexandrin classique. Le propre du poème en prose, c'est de se donner pour le reflet imparfait, allusif, d'une œuvre idéale absente. Par là, du reste, il peut prétendre à un pouvoir de suggestion supérieur à l'œuvre close et parfaite à laquelle il donne l'impression de renvoyer. Il s'apparente à la traduction, elle aussi « énigme dans un miroir » d'une œuvre achevée, mais reposant ailleurs, dans une autre langue. Elle se rattache à la paraphrase ou au pastiche du poème en vers : en ce sens, l'archétype du poème en prose français est la fable fénelonienne, qui imite la fable de La Fontaine, mais sans recourir au mètre ; elle est comme le reflet à la fois affaibli et, à certains égards, intensifié du modèle parfait. L'apologue de Chactas à la fin de *René* réintroduit cet effet

d'étrangeté dans la littérature romantique.

Enfin, le poème en prose cousine avec la description d'œuvre d'art, qui, privée de la jouissance sensible, vise à vaincre néanmoins son modèle par la suggestion indirecte. Dans les années mêmes où Guérin compose – et croit détruire – *Le Centaure* et *La Bacchante*, Aloysius Bertrand achève de peaufiner ses « bambochades », qui ne paraîtront qu'après sa mort, en 1842, sous le titre *Gaspard de la nuit* : petit « musée imaginaire » en prose, collection de « tableaux de genre » hollandais. À l'heure où il atteint, non sans remords ou refus, la conscience de soi, le poème en prose vise déjà à réfracter la perfection absente, la possession inaccessible d'un ailleurs de lui-même, texte ou tableau. Il n'ose ou ne peut se donner pour une fin, il n'est qu'un passage ; il ne se propose pas comme objet de jouissance, mais comme allusion infinie à cet objet. *Le Centaure* et *La Bacchante* sont le suprême hommage que Guérin ait pu rendre à la poésie qu'il ne pouvait écrire, un chant qui invoque un autre chant dont il savait être incapable. C'est ainsi qu'ils appartiennent à la plus troublante poésie moderne.

Les deux poèmes sont d'abord des paysages. Non parce qu'ils décrivent des paysages, mais parce qu'ils reflètent, dans les actions des personnages qui leur donnent un titre, le silence de tableaux de paysage. En ce sens, Guérin, dédaignant les « magots » hollandais chers à Aloysius Bertrand, remonte aux *Dialogues des morts* de Fénelon et aux explications que Poussin y donne, pour Parrhasius et pour Vinci, des *Funérailles* de Phocion et de *L'Homme au serpent*. Poussin et Claude Lorrain sont les deux seuls peintres que cite Guérin, dans ses *Lettres*⁴⁵. Une bonne manière de lire *Le Centaure* et *La Bacchante* est d'y reconnaître une évocation indirecte, évitant tous les pièges de la description, de la poésie propre aux « paysages héroïques » de ces deux peintres, fraternels dans l'imaginaire guérinien. Les fonds des paysages de Poussin n'ont jamais trouvé d'équivalents littéraires comparables à celui-ci :

Comme des rivages toujours humides, le cours des montagnes du couchant demeurait empreint de lueurs mal essuyées par les ombres. Là survivaient, dans les clartés pâles, des sommets nus et purs⁴⁶.

Et la fin du *Centaure* semble ressaisir avec un rare bonheur l'esprit même des dernières toiles de Poussin, entre autres le *Paysage avec Orion aveugle* :

Pour moi, ô Méléagre ! je décline dans la vieillesse, calme comme le coucher des constellations. Je garde encore assez de hardiesse pour gagner le haut des rochers où je m'attarde, soit à considérer les nuages sauvages et inquiets, soit à voir venir de l'horizon les hyades pluvieuses, les pléiades ou le grand Orion⁴⁷.

Qui n'a pas été troublé par les arbres de Claude Lorrain ? Ils n'ont avec les arbres réels qu'un rapport très lointain, comme s'ils appartenaient à une végétation attentive et songeuse. L'équivalence littéraire qu'en donne Guérin dans *La Bacchante* plonge aux sources mêmes de l'inspiration de Claude, les *Métamorphoses* d'Ovide :

Les pas de quelques mortels furent arrêtés par les dieux au voisinage des eaux, dans la

profondeur des forêts ou sur la descente des collines. Des racines soudaines ont conduit leurs pieds dans le sol, et toute la vie qu'ils contenaient s'est étendue en rameaux et déployée en feuillage. Les uns, attachés au bord des eaux dormantes, gardent un calme sacré et accueillent à l'approche du jour l'essaim des songes qui prennent asile dans leur branchage obscur. D'autres, ajoutés aux forêts de Jupiter ou dressés sur les sommets stériles, portent une cime vieille et sauvage, qui prend tous les vents, et arrêtent toujours quelqu'un de ces oiseaux écartés qu'observent les mortels⁴⁸.

Fleuves, lacs, bosquets, rochers, ces paysages d'âge d'or sont les jardins à l'anglaise de l'âme antique. Dans leurs limitations imprécises, ils rendent familière l'infinité de l'espace et leur clôture, pour reprendre une définition de Jean-Pierre Richard à propos des « volumes du temps » chez Chateaubriand, « appelle[nt] à la découverte d'un lointain »⁴⁹. Ils sont ainsi le lieu idéal pour une aventure où le « Je » de Guérin, délégué au centaure et à la bacchante, s'emploie à s'affranchir du Temps.

Dans *Le Centaure*, tout se passe comme si, à l'intérieur d'un miroir sorcière, *René* et *Volupté* se reflétaient ensemble, se corrigeant pour ainsi dire l'un l'autre et faisant apparaître à leur conjonction l'identité singulière du poète. Celui-ci, qui cherchait à s'incarner dans la nature, s'est du moins incarné symboliquement dans la forêt de la tradition littéraire.

La voix du vieux centaure Macarée, si semblable à celle du vieux Chactas ou du vieil Amaury, s'adresse au jeune Mélampe, un autre René des « époques nues » :

Vous poursuivez la sagesse, ô Mélampe ! qui est la science de la volonté des dieux et vous errez parmi les peuples comme un mortel égaré par les destinées⁵⁰.

Il lui narre son enfance, semblable à celle du jeune Amaury et du jeune Guérin, préservée, docile et sourdement inquiète. Sainte-Beuve faisait dire à son narrateur :

Ces chastes années, qui sont comme une solide épargne amassée sans labeur et prélevée sur la corruption de la vie, se prolongèrent donc chez moi fort avant dans la puberté, et maintinrent en mon âme, au sein d'une pensée déjà forte, quelque chose de simple, d'humble et d'ingénument puéril [...]. L'amour-propre fit honte dès lors à la docile simplicité, et sans entreprendre de révolte en règle, il ne perdit aucune occasion de jeter en se jouant ses doutes, comme des pierres capricieuses, à travers l'ombrage révéral où s'était nourrie mon enfance⁵¹.

Et le jeune Centaure s'exclame, à l'intention de Macarée :

Ombres qui habitez les cavernes de ces montagnes, je dois à vos soins silencieux l'éducation cachée qui m'a si fortement nourri, et d'avoir, sous votre garde, goûté la vie toute pure, et telle qu'elle me venait sortant du sein des dieux⁵² !

La découverte du grand jour de la vie adulte est précédée chez Amaury par une instabilité nerveuse : « désœuvré, excité, durant de vagues heures traînantes », il pousse ça et là « sa course et sa recherche », jusqu'à l'heure où il goûte enfin la « volupté » :

À partir de ce jour funeste, et une fois l'impur ruisseau franchi, un élément formidable fut introduit dans mon être ; ma jeunesse, longtemps contenue, déborda ; mes sens déchaînés se

Le choc n'est pas moins vif chez le centaure, au sortir des « Ombres » où il s'était formé :

Quand je descendis de votre asile dans la lumière du jour, je chancelai et ne la saluai pas, car elle s'empara de moi avec violence, m'enivrant comme eût fait une liqueur funeste soudainement versée dans mon sein, et j'éprouvai que mon être, jusque-là si ferme et si simple, s'ébranlait et perdait beaucoup de lui-même, comme s'il eût dû se disperser dans les vents⁵⁴.

Même sentiment de déperdition et de dispersion d'énergie chez Amaury, suivant « le déchaînement des sens ». Mais ici la réflexion des deux images se brouille, et celle de René prend le dessus : « agitation », « mouvement », « inconstance sauvage et aveugle », « orgueil » et farouche solitude, « errance », tout tend à identifier le jeune centaure et l'ardente inquiétude de René, que le centaure chenu reconnaît dans le jeune Mélampe, « égaré par les destinées ». Nouveau René, Macarée a traversé les mêmes phases de « calme » et de « trouble », les mêmes moments d'exaltation immobile où calme et trouble se conjuguent et où, disait René, « il me semblait que la vie redoublait au fond de mon cœur, que j'aurais eu la puissance de créer des mondes ». Ce sont les heures d'enthousiasme sombre où il s'écrit : « Levez-vous vite, orages désirés !... » Le centaure n'ignore pas ces stases de l'inquiétude, où l'énergie, au lieu d'aiguillonner ses courses, semble bouillonner en lui comme dans un vase :

Ces immobilités soudaines me laissaient ressentir ma vie tout émue par les emportements où j'étais. Ainsi ma vie, à l'interruption subite des carrières impétueuses que je fournissais à travers ces vallées, frémissait dans tout mon sein. Je l'entendais courir en bouillonnant et rouler le feu qu'elle avait pris dans l'espace ardemment franchi. Mes flancs animés luttaient contre ses flots dont ils étaient pressés intérieurement, et goûtaient dans ces tempêtes la volupté qui n'est connue que des rivages de la mer, de renfermer sans aucune perte une vie montée à son comble et irritée⁵⁵.

La « volupté » dont il est question ici est, semble-t-il à dessein, soigneusement distinguée par le contexte du sens qui donnait son titre au roman de Sainte-Beuve. Celle-ci n'est qu'une « petite secousse » de la chair : celle du centaure, analogue à celle du chaste René de Chateaubriand et de Somegod décrit par Barbey, monte à l'intérieur de corps solitaire, envahit l'esprit, l'identifie au « principe de vie dans l'univers », à la « puissance de créer des mondes ». Chez René, comme chez le jeune centaure, cet état d'enthousiasme est suivi de cris d'orgueil. Rien de semblable chez l'Amaury de Sainte-Beuve qui, en dépit d'une « difficulté particulière » enfin surmontée, se livre aux « longues étreintes » avec des créatures de rencontre, à l'écart desquelles René, le jeune centaure et Somegod se sont rigoureusement tenus. L'impuissance ou la chasteté de ces grands voluptueux rendent possibles des états d'illumination violente, non répertoriés par la mystique chrétienne, et que l'on est tenté de rapprocher de l'expérience tantrique.

Mais le jeune centaure connaît aussi, et par là il se sépare de René qui ne va pas au-delà de l'enthousiasme violent et d'un sentiment de toute-puissance, des

heures d'extase étale, comparables aux « états d'abandon » fénéloniens ou à ceux que décrit Rousseau dans la cinquième Promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* :

Ainsi je veillais ayant à mes pieds une étendue de vie semblable à la mer assoupie. Rendu à l'existence distincte et pleine, il me paraissait que je sortais de naître, et que des eaux profondes et qui m'avaient conçu dans leur sein venaient de me laisser sur le haut de la montagne, comme un dauphin oublié sur les sirtes par les flots d'Amphitrite⁵⁶.

Cet état de béatitude passive – point suprême de l'expérience tantrique d'identification du corps au cœur immobile de l'univers – abolit la distance douloureuse entre l'infinité du désir et son objet. René ne sortait pas du désordre du désir : cherchant sans trêve « un bien inconnu, dont l'instinct [le] poursuit », il « trouve partout des bornes », puisque « ce qui est fini n'a pour [lui] aucune valeur ». Entre les « deux mystiques à l'état sauvage », seul le jeune centaure de Guérin connaît les répits et les consolations d'états passifs de fusion avec l'univers. Dans ces états, la soif du fini pour l'infini s'étanche, et la lucidité taraudante qui accompagne l'incomplétude du cœur s'apaise en un « assoupissement » confiant. Aussi les courses fougueuses du centaure, loin de s'épandre en voyages à travers le vaste monde, comme celles de René, s'enferment-elles dans le cercle du « paysage héroïque » où il est né, où il a atteint l'âge adulte et qui est pour lui le *templum* cosmique propice à son désir. Ni lui-même ni son maître spirituel, le sage Chiron, ne cherchent à connaître « les secrets des dieux », aux mains desquels ils se savent suspendus :

Les dieux jaloux ont enfoui quelque part les témoignages de la descendance des choses ; mais au bord de quel océan ont-ils roulé la pierre qui les couvre, ô Macarée⁵⁷ !

La « nescience » des enfants et des sauvages dispense le centaure de Guérin du prométhéisme qui ne laissait au René de Chateaubriand aucun instant de repos. Macarée ne se contente pas davantage de l'alternance louche du jeune Amaury de Sainte-Beuve. Pourtant, la première idée du « Centaure » a été suggérée à Maurice de Guérin par une phrase du héros de *Volupté*, concluant une longue analyse où il décrivait sa découverte de la « chair » :

Ce cœur donc, qui avait palpité si rudement dans le mal, ce cœur humain contradictoire et changeant, dont il faut dire, comme le poète a dit de la poitrine du Centaure, que les deux natures y sont conjointes, ce déplorable cœur secouait la honte en un instant ; il retournait son rôle et alternait tout d'un coup de la convulsion grossière à l'aspiration platonique⁵⁸.

Mais en reprenant ce thème et en l'amplifiant aux dimensions d'un « paysage héroïque » à la Poussin, Guérin en a retourné le sens. À l'analyse augustinienne de Sainte-Beuve le poète répond par une synthèse où l'*eros*, cessant d'être divisé en « sacré » et « profane », « spirituel » et « charnel », « divin » et « animal », devient un principe unique circulant de bas en haut, source d'illumination et de sagesse. Ce n'est plus : « Je sens deux hommes en moi », mais une vaste célébration des noces du corps et de l'âme avec la Nature, un chant de gloire et de deuil à leur bref séjour dans le temps, à leur épiphanie fugace dans l'espace.

Le Centaure est sans doute un exercice assez prodigieux de haute rhétorique, dont les jeux d'échos et de reflets, en résumant et réinterprétant toute une tradition littéraire et plastique, extraient d'une subjectivité troublée et fuyante des « semences d'éternité ». Dans une superbe page des *Lettres à Trebutien*, Barbey décrit ainsi l'espèce d'état second qu'était pour Guérin la fécondité littéraire :

Ce Grand Mosaïste (c'était lui qui l'était et non pas moi) avait une manière de travailler patiente, amoureuse, caressante, enivrée du détail, qu'il léchait, purléchant et veloutait avec une maternité voluptueuse de chatte ! Le moindre mot pour ce grand Voyant renfermait des immensités d'horizons. Je l'ai vu des semaines et des mois vivre dans un mot, – dans les délices intellectuelles d'un mot, – comme les Carthaginois à Capoue. Vous comprendrez que, pour les gens qui ne sont pas organisés comme nous, ceci doit toucher à la manie et à la folie, mais c'était ainsi. Hélas ! tout ce qui est intense n'est-il pas fou ? Le mot, du reste, le plus élastique et le plus relatif qu'il y ait ! Guérin, – passez-moi cette forme vulgaire mais expressive, – était le plus grand siroteur d'expression qui ait peut-être jamais existé. Il n'était jamais sans en déguster un. Il suçait les mots comme les abeilles pompent les fleurs et comme elles en font du miel, il en faisait des idées⁵⁹ !

On ne saurait mieux dire que le poète désirait la langue et les textes littéraires et qu'il en jouissait comme il désirait l'océan et les spectacles de la nature et en jouissait. « Somegod » – et tant de lettres de Guérin à Barbey – révèle l'envers de ce désir et de cette jouissance : la « souffrance » du « désir que rien n'étanche », de « l'inexprimable amour » qui a « cloué » la poésie, « comme la foudre », au « fond de [son] âme ». « Mosaïque » composée lentement à partir de textes antérieurs, d'une langue longuement filtrée. *Le Centaure* dessine et résume pourtant l'identité la plus singulière du poète, qui s'est perdue dans la tradition littéraire pour mieux s'y retrouver et y engendrer.

La Bacchante est le miroir au féminin du *Centaure*. Dans un paysage analogue d'âge d'or classique, un dialogue entre deux voix d'âge différent évoque la même expérience. Mais, cette fois, la jeune voix tient le fil du récit, et la voix plus mûre n'est citée qu'au titre de prosopopée. Cette dissymétrie modifie radicalement l'optique d'un poème à l'autre. Là où, dans *Le Centaure*, nous avons une vue panoramique et autobiographique du « temps long » d'une vie accordée aux « dieux inconnus », mûrissant et déclinant sans leur demander leurs « secrets », nous ne trouvons plus dans *La Bacchante* que la relation d'une seule « phase » décisive, celle qui précède les rites de passage de l'adolescence à l'âge adulte. Temps d'attente et de prémonition sur le seuil que Sainte-Beuve qualifiait d'« impur ruisseau ». Dans *La Bacchante*, Guérin achève de prendre ses distances avec l'augustinisme de *Volupté*. Les réminiscences du roman subsistent, mais ce sont autant de trahisons concertées et sourdement ironiques. Dans son propre prélude à l'initiation au « mal », aux voluptés charnelles, Amaury écrivait :

Une allégresse singulière, toute sarcastique, se trahissait dans mes mouvements, dans mes gestes, et vibrait en métal dans l'accent de ma voix ; c'était comme, à travers les pierres arides, le sifflement du serpent qui s'apprête⁶⁰.

À ce serpent biblique, qui excite Adam coupable à se jeter dans les bras d'une

Ève corrompue, la jeune bacchante de Guérin répond par une sorte de Kundalini tantrique, serpent aussi, mais d'électricité dionysiaque qui parcourt et fait frémir sa colonne vertébrale avant d'« irriter » son cerveau :

Semblable à un rayon de soleil, conduit en replis autour d'un mortel par la puissance des dieux, ses nœuds m'enlaçaient d'une chaleur subtile qui irritait mes esprits et chassait mes pas comme un aiguillon⁶¹.

La même ironie préside à la transformation d'un autre passage de *Volupté*, où Amaury se remémore la fin de ses « longs entretiens nocturnes » avec la très pure et pudique M^{me} de Couaën :

Or, en ces moments, je la voyais distraite encore et fixe, mais non plus sur une pensée du dehors ; ses rêveries la replongeaient partout ailleurs ; elle était rentrée, comme les Nymphes antiques, dans ses royaumes mystérieux, sous les fontaines⁶².

L'analogie est saisissante avec le silence qui, dans *La Bacchante*, suit les entretiens de celle-ci avec son aînée et initiatrice, Aëlle :

La durée de ses entretiens pénétrait souvent jusque dans le sein de la nuit, et alors elle se retirait seule, laissant son discours suspendu dans mon esprit comme les nymphes qui, ayant attaché leurs vêtements humides à une branche inclinée, rentrent dans le secret de leurs demeures⁶³.

Ce qui était chez Sainte-Beuve suggestion pétrarquiste d'une Laure se rendant inaccessible à son amoureux s'est mué en paysage de féminité charnelle, où se répondent, autour d'un geste de tranquille impudeur entre l'aînée et les cadettes païennes, la végétation, les ombres, l'intimité des eaux. Pour l'augustinien Sainte-Beuve, l'érotique, ne pouvant être qu'impur et interdit, ne saurait être vécu que sur les modes incompatibles de l'abjection sexuelle ou de la sublimation chaste. Dans le poème de Guérin se rêve et se projette dans les temps antiques une expérience de l'*eros* à la fois voluptueuse et proprement sacrée.

L'Antiquité de *La Bacchante* peut être rapprochée de celle des « Bacchanales » de Titien et de Poussin, qui s'inspirent entre autres des *Fastes*, où Ovide décrit les rites orgiastiques de la religion païenne. Guérin s'est abreuvé aux mêmes sources, mais il les a filtrées à travers les chapitres de la « Symbolique » de Creuzer consacrés à la « doctrine des mystères » dionysiaques dans la Grèce classique et à sa parenté avec les cultes orientaux. La bacchante de Guérin a déjà reçu un premier degré d'initiation :

Ainsi je suis demeurée longtemps suspendue sur les mystères ; ainsi je m'y suis abandonnée et ma tête a reparu couronnée et ruisselante⁶⁴

Elle s'apprête, et c'est le suspens du poème, à recevoir le suprême degré, à devenir entièrement la « possédée » de Bacchus, dont elle a « de bonne heure reconnu [les] marques dans [son] sein ». Aëlle, épopée du dieu, la prépare à cet abandon. L'« état » qu'elle décrit et fait désirer à sa jeune disciple oscille entre le repos et le mouvement, le calme et le trouble. Mais alors que, dans *Le Centaure*, repos et calme l'emportaient, voilés par la tristesse de la finitude, ici le

mouvement et l'inquiétude ouvrent le chemin à la fusion avec le dieu bondissant du vin. Aëlle connaît un « état de bonheur s'étendant à des limites incertaines, empruntant de la monotonie des chemins et mêlé de quelques pavots ». Il lui arrive d'aspirer à une « disposition pareille à celle que les astres tirent de leur cours » et que connaît le vieux centaure apaisé. Mais elle ne s'y arrête pas. Le « souffle de Bacchus » l'appelle à un autre état plus dangereux, et que la grande bacchante nomme tantôt « mesure impétueuse » ou « ivresse éternelle », plus proche de cette « vie montée à son comble et irritée » que le jeune centaure laissait parfois bouillonner en lui. La jeune disciple est prête à cette « voie extraordinaire » :

Une fois debout pour suivre la voix qui l'appelait dans la science des dieux, mon esprit ne retourna plus vers la foule où il avait sa première demeure : il s'éloigna avec son guide vers les mystères les moins fréquentés⁶⁵.

Tout le suspens savamment ménagé par le poème (« Cependant s'avançaient les mystères qui allaient enfin m'emporter... ») tend à faire désirer sans jamais la décrire cette extase orgiaque promise à la bacchante⁶⁶. Le poème est angoisse et attente. Il fait entendre les grondements du tonnerre, non l'orage. Il fait pressentir la réverbération de la foudre qui tout à l'heure va tomber sur Sémélé et l'embraser. La dernière image du poème, celle du « serpent » « semblable à un rayon de soleil » qui vrille invisiblement la Bacchante, décrit les premiers degrés de son inflammation mystique. C'est d'abord l'inquiétude qui l'« aiguillonne » et qui la fait haleter. C'est ensuite, après une « morsure », un « état d'abandon » passif : « le calme et une sorte de langueur », « une flamme tranquille », qu'avait connus aussi, après Rousseau, le jeune centaure. Mais chez la prêtresse de Bacchus, cette « mesure impétueuse » n'est qu'une étape vers la fusion violente avec le dieu :

Attentive et dans le repos comme une nymphe de Nysa pressant dans ses bras l'enfance de Bacchus, j'occupai les antres jusqu'à l'heure où, le cri d'Aëlle ayant signalé la venue des mystères, je m'élevai sur les traces de cette bacchante qui marchait devant nous comme la Nuit, quand, la tête détournée pour appeler les ombres, elle se dirige vers l'Occident⁶⁷...

L'inachèvement du poème est l'effet ultime de son suspens : l'orgasme bachique, au moment où il va se produire, échappe à la parole et entre dans le secret. La dernière image, cette vision de l'Orient mystique en marche vers l'Occident chrétien, de la Nuit initiatique s'étendant vers le pays des Lumières, laisse Maurice de Guérin, lecteur de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix, au seuil d'un autre romantisme, celui de la « Renaissance orientale », de Schopenhauer et de Zarathoustra.

Le Centaure résumait, en les maintenant en équilibre, les divers modes d'expérience d'un « mystique à l'état sauvage ». Dans *La Bacchante*, la quête d'un anéantissement de la créature finie dans la vie supérieure du dieu Bacchus l'emporte sur la sagesse. Le dernier Guérin, qui se compare, dans une lettre à La Morvonnais, à « ces esclaves scythes à qui leurs maîtres crevaient les yeux pour en

obtenir un travail soutenu et mené sans distraction », est entièrement détaché d'un monde frappé d'irréalité, et dont il n'attend l'affranchissement que d'un « enivrement », où le « moi » s'abolit et se livre à un « dieu inconnu ». Il écrit à Barbey le 14 février 1838 :

Il n'y a pour moi d'irréprochables que les moments d'exaltation gagnée par les enivrements secrets de la pensée [...]. Il me semble que je ne puis comparer ma pensée (c'est presque fou) qu'à un feu du ciel qui frémit à l'horizon entre deux mondes⁶⁸.

Cette vision lumineuse, qui n'a rien de consolant, mais qui happe le désir avec une sorte d'empire fatal, était déjà là dans *Le Cahier Vert* :

Ma vie intérieure ressemble assez à ce cercle de l'enfer du Dante, où une foule d'âmes se précipitent à la suite d'un étendard emporté rapidement. La multitude de mes pensées, foule agile et tumultueuse sans bruit, comme les ombres, s'emporte sans repos vers un signe fatal, une forme ondoyante et lumineuse, d'un irrésistible attrait, qui fuit avec la vitesse des apparences incréées. Guide menteur, sans doute, car sa fuite est trop séduisante pour ne pas attirer mon âme dans quelque piège cruel ; mais, quoi qu'il en arrive, je cède au leurre. Comme un enfant en voyage, mon esprit sourit sans cesse à de belles régions qu'il voit en lui-même et qu'il ne verra jamais ailleurs [...]. Qui ne s'est pas surpris à regarder courir sur la campagne l'ombre des nuages d'été ? Je ne fais pas autre chose en écrivant ceci⁶⁹.

D'autres notations du journal montrent que Maurice de Guérin n'avait pas à chercher ailleurs qu'en lui-même les fureurs qui emportent sa bacchante :

La voix de la nature a pris un tel empire sur moi que je parviens rarement à me dégager de la préoccupation habituelle qu'elle m'impose, et que j'essaye en vain de faire le sourd. Mais s'éveiller à minuit, aux cris de la tempête, être assailli dans les ténèbres par une harmonie sauvage et furieuse qui bouleverse le paisible empire de la nuit, c'est quelque chose d'incomparable en fait d'impressions étranges ; c'est la volupté dans la terreur⁷⁰.

À une date indéterminée, il avait aussi, dans un superbe poème en alexandrins liquides resté inachevé, *Glaucus*, tenté de ressaisir par le chant ces élans de fusion extatique avec les éléments et leurs dieux, « volupté » ardente et funèbre de « demi-dieu » étranger aux amours et aux plaisirs ordinaires des hommes et des femmes.

Mais le jour où, du haut d'une cime perdue,
Je vis (ce fut pour moi un brillant réveil !)
Le monde parcouru par les flots du soleil,
Et les champs et les eaux couchés dans l'étendue,
L'étendue enivra mon esprit et mes yeux ;
Je voulus égaler mes regards à l'espace,
Et posséder sans borne, en égarant ma trace,
L'ouverture des champs avec celle des cieux.

Le berger Glaucus dès lors, insatisfait des seules splendeurs de la terre et de la lumière, se met à désirer aussi les immensités sombres de la mer ; il se prend de passion pour Thétis, n'hésitant plus pour la rejoindre, au fond des grottes

marines, à s'exposer à un destin inconnu, noyée ou divinisation, comme le veut la légende antique.

De tels textes ont fait parler à son propos, et dès son vivant, de « panthéisme ». On imagine le sourire de Guérin. Ses relations « mystiques » avec la nature n'avaient rien d'un choix doctrinal. Elles étaient du même ordre que sa passion pour la littérature. Nature et littérature étaient les lieux de la seule fécondité qu'il voulût et qu'il pût connaître. À bien des égards, l'une est la métaphore de l'autre. Le langage, et les œuvres qui en font autre chose que le miroir de la vie pratique, étaient pour lui ce que l'océan est pour Glaucus, ce que les fleuves sont pour le centaure et les forêts pour la bacchante : un milieu intermédiaire où s'opèrent métamorphoses et transformations divines, où l'*eros* dédaigneux des voluptés vulgaires peut s'épancher, engendrer dans la beauté et mourir. L'espace littéraire, au même titre que l'espace cosmique ou que, découvert sur le tard, l'espace magnétique de la ville moderne, fut le lit de ce voluptueux absolu. Mais, même dans ce lit poétique, l'impuissance le poursuit, ou plutôt l'objet de son infini désir demeure en fuite, « avec la vitesse des apparences incréées ».

Chez Guérin, les sens intérieurs hypertrophiés ont gagné sur les sens, et sa vie s'est transposée dans un ordre imaginaire qui tantôt « revêt les idées de la parure des images », tantôt, tournée vers l'infini, « médite perpétuellement l'invisible et l'imagine avec des images d'origine inconnue et de forme ineffable »⁷¹. Avant Baudelaire, avant Mallarmé, il a connu le chagrin de voir plus qu'il n'est possible de dire, et de ne dire que dans la souffrance de laisser échapper ce qu'il a vu. Encore eut-il des scrupules que les poètes futurs, « résolument modernes », ne connaîtront plus. Car l'amour des Anciens, s'il ne le protégea pas du sentiment bien moderne d'un écart entre la cruauté du monde et sa splendeur que l'art est impuissant à combler, le poignait assez pour lui faire atténuer l'expression de la « beauté convulsive » qui le tourmentait.

Le 22 mai 1838, Maurice de Guérin écrivait à Barbey d'Aurevilly :

Je ne tirerai jamais rien de bon de ce maudit cerveau où cependant, j'en suis bien sûr, loge quelque chose qui n'est pas sans prix. C'est la destinée de la perle de l'huître au fond de l'océan. Combien et de la plus belle eau, qui ne seront jamais tirées à la lumière !...

Cette obsession chez Guérin de l'impossible forme sphérique, pleine, dure, fixant l'Idée hors du flux du temps et du trouble de l'âme, prévient le devenir de la poésie moderne, éclatée, fuyante, mélancolique, craignant de manquer à la « création » et ne cessant de trouver sa ressource dans cette crainte. Guérin ne pouvait savoir que sa poésie, malgré le peu de poèmes où il l'avait fixée, se révélerait non seulement dans les proses du *Centaure* et de *La Bacchante* qu'il tenta de faire disparaître, mais dans *Le Cahier Vert*, dédié à la quête tâtonnante et tenace de l'état créateur, et dans ses lettres à Barbey, où le chant de l'impuissance lucide tient si magnifiquement lieu de « vols qui n'ont pas fui ». Comment aurait-il pu savoir qu'un jour sa poésie presque sans poème se réfracterait aussi dans les proses de son ami Barbey, dans *Amaïdée*, dans les *Memoranda*, dans les

Lettres à Trebutien, qui composent autour de l'éclipse du poète une gloire dont nous ne pouvons comprendre le sens et la splendeur qu'aujourd'hui. Car les fragments du dernier Guérin, et les miroirs dressés par Barbey pour célébrer cette œuvre restée au noir, dessinent déjà l'espace où surgiront *L'Après-midi d'un faune*, la *Cantate du Narcisse* et *La Jeune Parque*.

Le Centaure et *La Bacchante*, premiers repères d'un espace poétique encore inconnu ? Ces poèmes en prose, résonnant d'échos de Virgile, d'Ovide, de Poussin, de Fénelon, bruissant de la voix de Chateaubriand, de Ballanche, de Sainte-Beuve, rendent sans doute hommage à une tradition littéraire, mais ils méritent surtout, pour nous, d'être ajoutés aux préférences de Des Esseintes pour la *Salomé* de Gustave Moreau et pour les « bizarres et doux vers » de l'*Hérodiade* de Mallarmé.

1. Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977.

2. Wanda BANNOUR, *Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente*, Paris, Albin Michel, 1983. On se reportera à la thèse d'Émile Barthès, *Eugénie de Guérin d'après des documents inédits*, Paris, Galbalda, 2 vol., 1929.

3. Voir François MAURIAC, *Bloc-notes*, juillet 1953, Paris, Flammarion, 1958, p. 37 : « Maurice de Guérin, mon frère. *Le Sang d'Atys*. Le poème qu'il aurait pu écrire. C'est à mes yeux, sa secrète gloire. » Cette annexion, voire cette substitution d'identité littéraire ne sont pas très modestes et renversent singulièrement la hiérarchie des valeurs.

4. Maurice DE GUÉRIN, *Œuvres complètes* (désormais cité *O.C.*), éd. Bernard d'Harcourt, Paris, Les Belles Lettres, 1947, t. II, pp. 222-223.

5. *Ibid.*, pp. 240-241, 7 juin 1836.

6. CHATEAUBRIAND, *René*, Paris, Gallimard, « Folio », édition présentée par Pierre Moreau, 1978, p. 163.

7. *Ibid.*, p. 177.

8. *O.C.*, t. II, p. 349.

9. *Glaucus*, dans l'édition de la collection « Poésie/Gallimard », Maurice de GUÉRIN, *Poésie*, présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli, Paris, 1984, p. 200.

10. *René*, éd. citée, p. 141.

11. *Ibid.*, p. 143.

12. *Le Cahier Vert*, dans l'édition citée *supra*, p. 150.

13. *O.C.*, t. II, p. 243.

14. *René*, éd. citée, p. 143.

15. 22 mai 1838, voir édition citée, p. 235.

16. *Le Cahier Vert*, éd. citée, p. 123-124.

17. Sur Lamennais et Maurice de Guérin, voir E. DECAHORS, *Maurice de Guérin, essai de biographie psychologique*, Paris, Bloud et Cay, 1932, pp. 195-297.

18. Cité par E. DECAHORS, *ibid.*, p. 201.

19. *Sonnet à François*, in *O.C.*, t. I, p. 74.

20. François DU BREIL DE MARZAN, « Séjour de Maurice de Guérin en Bretagne, impressions et souvenirs », publié dans l'édition *Journal, lettres et poèmes* de Maurice DE GUÉRIN par G.S. Trebutien, Paris, Didier, 1862, pp. 429-431.

21. Lettre à M. de Bayne, in *O.C.*, t. II, p. 65.

22. *Le Cahier Vert*, éd. citée, p. 98.

23. *Ibid.*, p. 107.

24. *O.C.*, t. II, p. 217.

25. *O.C.*, t. II, p. 237.

26. *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, ouvrage du Dr Frédéric CREUZER traduit de l'allemand par Joseph-Daniel Guigniaut, Paris, J.J. Kosbühl, 1828, 5 vol.

27. *René*, éd. citée, pp. 148-152.

28. *Ibid.*, p. 147.

29. *Ibid.*, p. 157.

30. SAINTE-BEUVE, *Volupté*, Paris, éd. Garnier-Flammarion (préface de Raphaël Molho), 1969, p. 168.

31. *René*, éd. citée, p. 181.

32. *Ibid.*, pp. 181-182.

33. *O.C.*, t. II, p. 236-237.

34. *Volupté*, éd. citée, p. 204.

35. *Le Cahier Vert*, éd. citée, p. 137.

36. *René*, éd. citée, p. 156. M. Claude Gély a révélé que sur la première page du *Cahier Vert* figurait en épigraphe le fameux mot de Montaigne : « Oh un ami ! » (*Le Cahier Vert*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 27).

37. *Lettres à Trebutien*, éd. Bernouard, t. III, p. 15 (28 janvier 1854). Barbey avait déjà, le 6 novembre 1853, évoqué le rôle de Pygmalion qu'il aurait joué auprès de Guérin : « Vous savez que dans le temps qui précéda son mariage, j'en avais fait un vrai dandy. » Et d'évoquer « le beau Rêveur aux yeux profonds, qui portait des habits d'Humann et ressemblait aux sveltes vignettes de Tony Johannot » (*Lettres à Trebutien*, éd. citée, t. II, p. 399).

38. *O.C.*, t. II, p. 206.

39. *Lettres à Trebutien*, éd. citée, t. I, p. 42 (24 septembre 1835).

40. *Memorandum*, 26 septembre 1836, dans *Œuvres romanesques complètes*. éd. de Jacques Petit, Paris, « Bibl. de la Pléiade », t. II, 1966, p. 754.

41. BARBEY D'AUREVILLY, *Amadée, poème en prose*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. citée, t. II, p. 1148, et dans l'édition de Guérin citée, pp. 258-259.

42. Voir les *Lettres à Trebutien*, citées par Bernard d'Harcourt, *Maurice de Guérin et le poème en prose*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pp. 333-337 : « Il n'a aimé d'amour personne, pas même sa femme pour laquelle je l'ai vu pleurer pourtant. Il s'est amusé aux *bagatelles* de cette belle porte qui est de naphte et qu'on croit d'ivoire, et qu'on ne franchit que pour tomber dans du feu. Il n'a jamais poussé cette lave transparente qui recèle des flammes ; il n'a jamais passé le seuil terrible où, comme un jeune Grec des anciens jours, il appendit quelques couronnes... » Guérin lui-même écrit à Barbey le 3 février 1838 (*O.C.*, t. II, p. 339) : « Moi, espèce de *demi-vie* pour la tête et le cœur et peut-être [...] mais pour ce point-ci, la faute en est aux dieux qui firent ma jeunesse si triste. »

43. *Amadée*, éd. citée, p. 1149-1150, et l'édition de Guérin citée, p. 260.

44. BARBEY D'AUREVILLY, *Lettres à Trebutien*, éd. citée, t. III, p. 86 (20 juillet 1854).

45. Voir la lettre à Barbey du 7 juin 1838, *O.C.*, t. II, p. 352 : « Ma tête est dégarnie de fantômes que les sons y avaient assemblés, Virgile, le Poussin, Claude Lorrain, et de plus doux encore : je suis rentré dans ma solitude. » Un écho de cette passion du poète pour les deux peintres du XVII^e siècle apparaît dans les *Lettres à Trebutien* : « Figurez-vous, dans une langue athénienne de pureté, de transparence et de contours sinueux et rêveurs, une combinaison inouïe de Claude Lorrain et de Nicolas Poussin, fondus et transportés du monde plastique au monde littéraire... » (éd. citée, t. II, p. 394, 10 octobre 1853).

46. *Le Centaure*, dans l'édition citée *supra*, p. 211.

47. *Ibid.*, p. 214.

48. *La Bacchante*, dans l'édition citée *supra*, p. 224.

49. Jean-Pierre RICHARD, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, pp. 100-101.

50. *Le Centaure*, éd. citée, p. 211.

51. *Volupté*, éd. citée, pp. 43-49.

52. *Le Centaure*, éd. citée, p. 207.

53. *Volupté*, éd. citée, p. 141.

54. *Le Centaure*, éd. citée, p. 207.

55. *Ibid.*, p. 209.

56. *Ibid.*, p. 211.

57. *Ibid.*, p. 213.

58. *Volupté*, éd. citée, p. 142.

59. BARBEY D'AUREVILLY, *Lettres à Trebutien*, éd. citée, t. III, p. 197 (2 février 1855).

60. *Volupté*, éd. citée, p. 140.

61. *La Bacchante*, éd. citée, p. 229.

62. *Volupté*, éd. citée, p. 135.

63. *La Bacchante*, éd. citée, p. 227.

64. *Ibid.*, pp. 217-218.

65. *Ibid.*, p. 227.

66. Barbey songe-t-il au poème de Guérin lorsqu'il écrit, dans son *Premier Memorandum*, à la date du 1^{er} novembre 1837, ce commentaire sur une « Ode attribuée à l'Arétin » : « Figurez-vous la Bacchante la plus insensée dans le dévergondage des poses les plus lubriques, folle de vin et de cantharides, mais sur le corps de qui, trahi de partout avec l'impudence du marbre et la chaleur de la vie, est drapé un vêtement lumineux, une tunique miraculeuse dont les plis ne savent rien cacher, mais divinisent. C'est Titien peignant des bas-reliefs antiques avec son pinceau trempé dans toutes les puretés de la Lumière. C'est Lucrèce parlant si majestueusement de l'amour animal des êtres, mais avec une langue dix fois plus belle d'harmonie, de coloris et de contour que la sienne, et incomparable » (éd. citée, t. II, p. 851). Les *Memoranda* étant adressés à Guérin, on a le droit de supposer qu'il attend de son ami, lecteur privilégié, le rapprochement qui semble s'imposer. Mais s'imposait-il ? Est-on sûr que Barbey à cette date connaissait *La Bacchante* de Guérin, dont la date de composition est incertaine, et dont l'autodafé, avec d'autres textes du poète, ne nous est connu que par le témoignage très ultérieur de Barbey ?

67. *La Bacchante*, éd. citée, p. 229.

68. Voir éd. citée de Guérin, *Poésie*, p. 233.

69. *Le Cahier Vert*, éd. citée, p. 160.

70. *Ibid.*, pp. 127-128.

71. *Ibid.*, p. 159.

PAMPHLÉTAIRES ET ROMANCIERS

LA RÉSISTANCE LITTÉRAIRE À LA RESTAURATION
ET AU RÉGIME DE JUILLET

*Un Amyot anticlérical et républicain :
Paul-Louis Courier pamphlétaire*

Le pamphlet est de par sa nature, la plus excellente espèce de livre, la seule vraiment populaire par sa brièveté même.

PAUL-LOUIS COURIER.

Qui dit pamphlet dit opposition. On n'a jamais su faire en France des pamphlets au profit du pouvoir.

HONORÉ DE BALZAC.

« Mon village sous l'occupation » : tel pourrait être le titre des nombreuses brochures de polémique politique que Paul-Louis Courier, se prétendant « provincial », « Tourangeau », publia avec un vif succès de 1816 à 1825, non sans encourir procès, amendes et séjours en prison. L'exercice d'une liberté de presse que l'on prend même lorsque cette liberté n'existe pas, ou lorsqu'elle est très restrictive, comme c'était encore le cas, le plus souvent, sous la Restauration et la monarchie de Juillet, a une longue histoire en France, qui remonte fort avant dans l'Ancien Régime français : parmi les voies que la presse à imprimer a adoptées pour s'exercer en dépit des pouvoirs, le libelle, la « brochure », est la plus courte et immédiate ; elle a le temps, avant d'être saisie et mise au pilon, d'être créée au coin des rues, ou de circuler sous le manteau. Protestants et catholiques au ^{XVI}^e siècle avaient violemment polémique par voie de brochures ; les deux Frondes et leurs « mazarinades » avaient ravivé, avec une incroyable abondance et

diversité, la fortune française du « pamphlet », ce genre bref, d'effet vif et prompt, de diffusion relativement aisée. Pascal, avec ses « Petites lettres à un provincial », en 1656-1658, avait donné une dignité littéraire « classique » à ce genre moderne, quasi clandestin, ni répertorié ni régi par les théoriciens des belles-lettres. Au XVIII^e siècle, Paris avait été, sur toutes sortes de sujets de querelles, une corne d'abondance de « brochures » polémiques que toute l'Europe s'était arrachées. Voltaire, anonyme ou pseudonyme, mais souvent reconnaissable, s'était montré champion toutes catégories dans ce genre. Pendant les trois premières années de la Révolution, les organes de presse multipliés avaient été doublés et redoublés par un torrent de pamphlets issus des partis, des groupuscules ou des individus les plus opposés. En 1816, après le « silence de l'abjection » ménagé par la police politique bien faite de l'Empire, Paul-Louis Courier renoua avec la forme de liberté d'expression la plus redoutée des pouvoirs successifs, et où les Français avaient excellé depuis les guerres de Religion. Il avait été précédé par un de ces anciens émigrés qu'il détestait en bloc. Auteur en 1814 du fameux pamphlet ravageur contre un « Buonaparte » aux abois, mais encore puissant dans Paris, et mal vu ensuite de Louis XVIII pour ses « brochures » politiques en faveur d'une Restauration strictement respectueuse de la charte qu'elle s'était elle-même donnée, Chateaubriand n'hésite pas dans ses *Études historiques* à ranger le genre foudroyant du pamphlet, avec celui, à plus longue portée, des « Mémoires », parmi les preuves de la vocation des Français, sous l'Ancien Régime, à la liberté d'esprit et au franc-parler¹.

Devenu le plus dangereux pamphlétaire républicain de la Restauration, Courier n'eut pas la joie, qui de toute façon eût été brève, de voir tomber en juillet 1830 le régime honni de Louis XVIII et de Charles X. Il avait été assassiné cinq ans plus tôt. Ce Parisien était né avec le « guignon ». Il ne vécut jamais que dangereusement. Sa mort violente est une « chronique italienne » transportée dans la campagne française. Mais sa naissance avait été précédée de sept ans par une autre « chronique italienne » dont son père, lieutenant des chasses du duc d'Olonne, avait été l'un des protagonistes en 1764. Le duc jaloux avait soudoyé un soldat des Gardes françaises pour assassiner son lieutenant, devenu l'amant de la duchesse. Le soldat dénonça le jaloux à la police. Incarcéré sur ordre de Louis XV dans le château de Pierre-Encise, puis dans la forteresse de Loches, le duc y mourut en 1777. La duchesse, recluse par le roi au couvent de la Visitation de Compiègne, puis au riche couvent de Beaulieu-lès-Loches, dans les pays de la Loire, non loin du duc, en sortit en novembre 1764 et mourut libre en 1776, quelques mois avant son mari jaloux. Sous Louis XV et Louis XVI, justice pouvait donc être faite d'un grand seigneur qui tenait pour rien la vie d'un vilain et qui, pour la lui ôter, n'avait pas hésité à se placer en dehors des lois. Le cas du marquis de Sade, arrêté sous Louis XVI avant d'être incarcéré à vie sous la Révolution, est à cet égard tout aussi probant. Sorti indemne du complot imaginé par le duc d'Olonne, le lieutenant des chasses, qui avait accumulé une petite fortune au service de son ancien patron, put la placer en terres tourangelles, avant de fonder une famille avec la mère de Paul-Louis, bâtard qu'il légittima.

Initié par son père au latin, puis au grec au Collège royal, l'adolescent n'en fit pas moins des études de mathématiques à l'École d'artillerie de Châlons-sur-Marne, d'où il sortit officier en 1793. La carrière de cet officier d'artillerie dans les armées de la Convention, du Directoire, du Consulat et de l'Empire aurait pu lui faire croiser Henri Beyle, de dix ans plus jeune. Les deux écrivains durent attendre la Restauration pour se connaître, s'estimer, se relayer dans la guerre livrée au régime par les « libéraux ». La carrière militaire de Paul-Louis sous l'Empire avait connu des éclipses, frôlant souvent la désertion, et plusieurs fois il avait échappé de peu au conseil de guerre. Au même moment, Stendhal exécutait sans faute son propre plan de carrière ; l'ambition le faisait grimper au Conseil d'État et dans l'administration de la Grande Armée. Courier avait été distrait de ses devoirs militaires, même élémentaires, par une caisse de livres grecs et latins qui ne le quittait pas plus en campagne que le manuscrit *d'Atala* n'avait quitté le jeune Chateaubriand en 1792, fantassin sans conviction de l'armée des Princes. La seconde vocation de Paul-Louis, celle de philologue et d'épigraphiste classique, était plus forte que celle des armes. Toutes intermittentes qu'elles avaient été, ses campagnes lui valurent néanmoins la Légion d'honneur. Dès l'Empire, ses dons et sa science d'helléniste lui attirèrent une autre sorte de notoriété, toute littéraire, et d'autant plus grande qu'elle fut vivement controversée.

Au cours d'un de ces congés pour études qu'il s'attribuait de son propre chef, il avait en effet découvert en décembre 1808, à Florence, dans une bibliothèque de couvent, un manuscrit complet du roman grec *Daphnis et Chloé*, célèbre depuis 1559 par la traduction d'Amyot. Amyot avait travaillé sur un texte grec lacunaire, qui ne fut imprimé que quarante ans après sa traduction, en 1596. Le roman attribué à « Longus », devenu classique dans le français de l'évêque d'Auxerre, avait connu une troisième vie en 1718 dans l'édition qu'en avait procurée le Régent, illustrée de planches agréablement libertines, l'une d'entre elles gravée par le comte de Caylus. Le XVIII^e « rocaille » fit ses délices de *Daphnis et Chloé*, comme des *Contes* de La Fontaine. Courier s'était lui-même attaché à cette idylle grecque à la fois par goût pour la langue savoureuse d'Amyot et par fidélité au siècle des Lumières. Pour prendre date, il publia à compte d'auteur en 1810 et distribua à ses amis une traduction mot à mot du texte grec, enfin complet, dont il disposait. Des deux savants italiens, Furia et Bencini, qui l'avaient aidé à établir et transcrire le manuscrit dont il avait le premier découvert la singularité, Furia jaloux fut le seul à lui déclarer la guerre : il publia un libelle où il faisait un terrible scandale d'une tache d'encre que Courier avait faite le 10 novembre 1809 sur le manuscrit original, maculant quelques phrases du texte inédit et s'exposant ainsi au soupçon d'avoir voulu empêcher après lui toute relecture complète. La révélation de ce manuscrit et la polémique violente qui s'ensuivit, en 1809-1810, occupèrent les journaux français et européens. Courier avait contre lui la sœur de Napoléon, Elisa Bacciocchi, grande duchesse de Toscane, ralliée à Furia ; il se défendit par une brochure adressée en novembre 1810 au libraire et bibliophile Renouard, où il ravivait l'ironie ravageuse du Grec Lucien de Samosate. La presse étant muselée par l'efficace

censure impériale, cette violente et innocente dispute entre hellénistes lui fournissait de la copie.

La réputation de Courier philologue, mais aussi élégant traducteur et redoutable polémiste, se confirma par la publication, en 1813, de sa version de deux livres de Xénophon et de la *Vie de Périclès* par Plutarque.

En 1821 (il était en prison à Sainte-Pélagie, pour outrage à la morale), il fit paraître triomphalement une nouvelle version, modernisée, corrigée et complétée selon le nouveau texte qu'il avait révélé, du *Daphnis et Chloé* d'Amyot. Il avait retailé et serti avec tant de science et de goût le diamant du XVI^e siècle que ce joyau nouvellement monté devint sur-le-champ et à son tour un classique. Avec panache, il signa cette édition « Paul-Louis Courier, Vigneron, Membre de la Légion d'honneur, ci-devant canonnier à cheval, en prison ».

Il jetait fort insolemment sa gloire d'humaniste, née sous l'Empire, à la tête de ses persécuteurs, qui s'en prenaient au pamphlétaire politique, roturier, enfant de la Révolution républicaine, tribun d'un peuple « réoccupé » par les nobles et les prêtres chassés en 1792 et revenus, enrégés, avec les rois, dans « les fourgons de l'étranger ». La langue et le sel attiques de Courier le faisaient lire avec délectation par l'opposition libérale, qu'il trouvait pourtant trop modérée, et même, en catimini, par les partisans de la « monarchie selon la Charte », qui ne pouvaient lui refuser un *pedigree* littéraire de grande classe. Théoricien du genre dans son superbe « Pamphlet des pamphlets » (1824), Courier se donnait pour ancêtre direct le Pascal des *Provinciales*, et nul ne pouvait nier que Voltaire figurât aussi dans son arbre généalogique. Stendhal, dans ses *Promenades dans Rome*, se souvient de Courier lorsqu'il affirme, au détour d'une phrase dédaigneuse pour les peintres, que seul le style des écrivains peut être « mortel pour le pouvoir ».

Ce que Chateaubriand dans ses *Mémoires* appellera « l'esprit du temps », qu'il avait en vain conjuré ses « amis » ultras, pendant la Restauration, de ne pas ignorer, il faut en chercher l'expression la plus cristalline dans les pamphlets qu'une relative « liberté de la presse » avait laissé publier par le « Vigneron » de Touraine. Seuls Béranger et ses « chansons », que Chateaubriand bien avant 1830 connaissait par cœur, avaient chauffé à blanc, avec le même feu, la résistance libérale et populaire au régime des Bourbons.

Rebuté à deux reprises par l'Académie des inscriptions, dont Clavier, son beau-père, un helléniste de renom, avait été membre, le candidat malheureux, desservi par sa réputation de causticité, se vit préférer par deux fois, en 1818, des rivaux très contestables. Il étrilla féroce­ment l'Académie dans une lettre publique. Désormais, le philologue devenu pamphlétaire redoubla d'esprit dans ses philippiques contre les pouvoirs établis.

Ses brochures successives, qui seront réunies en volume après sa mort en 1828, font la chronique de la vie quotidienne dans les bourgades de Touraine, Veretz, Luynes, où Paul-Louis avait des terres, des forêts et des vignobles (l'une de ces brochures s'intitule : *Gazette du village*, une autre *Pétition pour des villageois que l'on empêche de danser*), une vie de chaque jour abîmée par l'arbitraire mesquin des autorités « occupantes » du nouveau régime et par la force publique qui leur

obéit. Maires mis en place par le gouvernement, émigrés devenus quasi étrangers et revenus reconquérir leurs châteaux et les fiefs vendus comme biens nationaux, juges aux ordres des préfets et des maires ministériels, évêques et curés rentrés aussi d'émigration avec leur haine contre le clergé assermenté à la Constitution de 1792 et s'érigeant en censeurs des bals et réjouissances profanes, gendarmes devenus espions et persécuteurs, tout un édifice de pouvoir « étranger » et inquisitorial a été surimposé à une population de petits propriétaires ayant pris la fâcheuse habitude, depuis 1789, de jouir de droits qui avaient été déniés pendant des siècles à leurs ancêtres. Derrière cette répression et ces abus, Courier ne manque pas de faire entrevoir la stratégie occulte des Jésuites (ces « étrangers » par excellence) et de la « Congrégation des chevaliers de la foi » dirigée dans l'ombre par la Compagnie reconstituée, avec pour fin d'extirper par un complot inverse de celui que l'abbé Barruel (un ex-jésuite) avait rendu dès 1792 responsable de la Révolution toutes les rémanences (et les bienfaits) de 1789.

Toujours appuyée sur de petits faits vrais rapportés avec une criante sobriété, la satire de Courier est d'autant plus mordante qu'elle n'épargne pas, rétrospectivement, le régime impérial, première « restauration » d'une Cour absolutiste par un général qui pourtant devait tout à la République révolutionnaire. Le pamphlétaire n'avait rien en effet d'un idéologue ni d'un jacobin fanatique, et il mettra du temps à revenir de sa sympathie initiale et de principe pour la Charte, certes « octroyée » par Louis XVIII mais dont les principes inspirés par « l'esprit du temps », celui de 1789, furent d'emblée ignorés ou contournés dans la pratique par le ministère Decazes et de ses successeurs. Rencontrant souvent la polémique politique contemporaine de Chateaubriand (que Courier cite encore comme une autorité en 1816), et plus encore l'analyse rétrospective que le vicomte donnera, dans ses *Mémoires*, de l'échec politique de la Restauration, l'ironie tribunicienne de Courier s'offre le luxe de prendre la Charte au pied de la lettre et de démontrer à quel point, dans les faits, non seulement cette lettre est restée morte, mais a été continuellement violée par les représentants d'un régime qui avait pourtant prétendu en faire sa « loi fondamentale ».

Arrestations de « mauvais sujets » sur le moindre soupçon de « bonapartisme », ou suspects sans motif d'un incendie de la maison du maire de Luynes, tous traînés de prison en prison sans procès pendant des mois, puis libérés faute de preuves : autant d'actes arbitraires narrés avec verve et indignation dans la *Pétition aux deux Chambres* de 1816, comme pour montrer au roi et aux parlementaires l'odieux que jettent ses zélotes de province sur le nouveau régime :

Le dirai-je ? les vrais séditeux sont ceux qui en trouvent partout : ceux qui, armés du pouvoir, voient toujours dans leurs ennemis les ennemis du roi, et tâchent de les rendre tels à force de vexations ; ceux enfin qui trouvent dans Luynes dix hommes à arrêter, dix familles à désoler, à ruiner de par le roi ; voilà les ennemis du roi. [...] Les auteurs de ces violences ont assurément des motifs autres que ceux de l'intérêt public².

Dans les pamphlets ultérieurs, Paul-Louis Courier se découvre davantage et laisse apercevoir l'idéal politique qui lui a dicté ses interventions publiques : c'est

l'émancipation du plébéien, du « vilain », du « paysan », du sous-homme du peuple, c'est son affranchissement définitif non seulement de l'insolence des nobles ramenés par les Bourbons, mais des préfets, des procureurs et du clergé inventés ou réinventés par l'État napoléonien. Aux yeux de Courier, l'émancipation légale et morale que la plèbe avait obtenue du progrès des Lumières et de la Révolution n'entrera pas dans les faits par la multiplication des « places » de fonctionnaires, sur le modèle bonapartiste, autrement dit par un système corrompateur de cour élargie, mais par l'extension de la petite propriété et par l'incitation, qu'elle communique aux anciens serfs, à bâtir, à cultiver, à travailler utilement. Depuis le début de l'indépendance des États-Unis, cette politique de distribution de terres avait été pratiquée par la jeune République fédérale américaine afin d'élargir son corps électoral et de s'attacher ses citoyens. Aussi Courier, insensible au *pathos* patrimonial des romantiques, qui pouvait servir la reconquête nobiliaire et cléricale, fait-il l'éloge des « bandes noires » : faute de terres vierges, comme aux États-Unis, faute aussi d'intelligence politique de la part des hommes au pouvoir, il revient à ces acquéreurs privés de « biens nationaux », démolissant châteaux et monastères, de lotir les anciens fiefs et domaines monastiques et de les revendre, créant ainsi nombre de « libres propriétaires, honnêtes gens qui veulent l'ordre, la paix, la justice ». Courier s'en prend aussi vigoureusement aux fonctionnaires qui exercent arbitrairement le pouvoir, grand ou petit, dont ils disposent, qu'aux anciens émigrés, tel ce comte de Marcellus (père du premier secrétaire de Chateaubriand à l'ambassade de Londres, auteur de *Mémoires* sur son ancien patron), qui vont prêchant la reconstitution des anciens fiefs, des domaines des anciens couvents, le reboisement des forêts et le retour aux distributions d'aumônes interrompues depuis 1790 : « Chaque jour, écrit Courier, la charité s'éteint, depuis qu'on songe à travailler, et se perdra enfin, si la Sainte-Alliance n'y met ordre³. » Quant à la morale sociale, que l'Empire puis la Restauration ont demandé aux anciens prêtres d'enseigner de nouveau au peuple, elle est beaucoup mieux et spontanément pratiquée depuis que la majorité des Français vit plus commodément qu'autrefois, avec « *moins de célibataires, moins de vices, moins de débauches* [...] ». Nous gardons les commandements de Dieu bien mieux depuis qu'on nous prêche moins. Ne point voler, ne point tuer, ne convoiter la femme ni l'âne, honorer père et mère, nous pratiquons tout cela mieux que n'ont fait nos pères, et mieux que ne font actuellement, non tous nos prêtres, mais quelques-uns revenus de lointain pays⁴ ». L'anticléricalisme de Rabelais, du La Fontaine des *Fables* et des *Contes*, que Courier aime à citer, celui aussi de Voltaire et de Diderot, a retrouvé toute sa virulence chez le continuateur de l'évêque humaniste Amyot. Le Chateaubriand du *Génie du christianisme* et son école de tartufes littéraires ne sont pas épargnés : « Quel est le confesseur de M. de Chateaubriand⁵ ? »

Le pire ennemi du peuple, et le corrompateur de l'État, c'est la cour et l'esprit de cour. Courier décrit leur restauration dans des termes qui renchérissent sur ceux des moralistes du XVII^e siècle, témoins de son instauration :

Ne sait-on pas [...] que c'est un lieu fangeux, où la vertu respire un air empoisonné, comme dit le poète, et aussi ne demeure guère. Ce qui s'y passe est connu ; on y dispute des prix de différentes sortes et valeurs dont le total s'élève chaque année à plus de huit cents millions. Voilà de quoi exciter l'émulation sans doute ; et l'objet de ces prix anciennement fondés, depuis peu renouvelés, accrus, multipliés par Napoléon le Grand, c'est de favoriser et récompenser avec une royale munificence toute espèce de vice, tout genre de corruption. Il y en a pour le mensonge et toutes ses subdivisions, comme flatterie, fourberie, calomnie, imposture, hypocrisie, et le reste. Il y en a pour la bassesse beaucoup et de fort considérables, non moins pour la sottise, l'ineptie, l'ignorance, d'autres pour l'adultère et la prostitution, les plus enviés de tous, dont un seul fait souvent la grandeur d'une famille. Mais pour ceux-là, ce sont les femmes qui concourent ; on couronne les maris du reste, point de faveur, de préférence injuste ; la palme est au plus vil, l'honneur au plus rampant, sans distinction de naissance ; ainsi le veut la Charte, et le roi l'a jurée. C'est un droit garanti par la constitution, acheté de tout le sang de la révolution ; le vilain peut prétendre vivre et s'enrichir comme le gentilhomme sans industrie, talents, mœurs ni probité, dont la noblesse engrage, et sur cela réclame ses antiques privilèges⁶.

Avec une férocité de caricaturiste qui va jusqu'à tourner en dérision l'éloquence modérée du général Foy, chef de l'opposition libérale à la Chambre des députés, Courier décrit l'échange, ou même l'amalgame, des mœurs de cour d'Empire et des mœurs de cour « retour d'émigration », qui caractérise les Tuileries des Bourbons. Ces deux « noblesses d'épée » ignorent « la classe moins élevée, quoique mieux élevée, qui ne meurt pour personne, fait tout ce qui se fait, bâtit, cultive, fabrique autant qu'il est permis, lit, médite, calcule, invente, perfectionne les arts, sait tout ce qu'on sait à présent et sait aussi se battre, si se battre est une science ». Ce « pays réel » doit supporter la morgue d'un « pays légal » mâtiné d'Empire et d'Ancien régime :

[...] la nation se divise en nobles et vilains : des nobles, les uns le sont par la grâce de Dieu, les autres par le bon plaisir de Napoléon. Lequel vaut mieux ? on ne sait. Ce sont deux corps qui s'estiment, dit Foy, réciproquement, s'admirent, et volontiers prennent des airs l'un de l'autre. La Tulipe, homme de cour, a quitté son briquet pour se faire talon rouge : c'est maintenant, on peut le dire, un cavalier parfait, rempli de savoir-vivre et de délicatesse : on n'a pas meilleur ton que monsieur ou monseigneur le comte de la Tulipe. Et voilà Dorante hussard : depuis quand ? depuis la paix. Sentant la caserne, si ce n'est peut-être le bivouac. Sous le fardeau de deux énormes épaulettes, il jure comme Lannes, bat ses gens comme Junot, et, faute de blessures, il a des rhumatismes, fruit de la guerre, entendez-vous, de ses campagnes de Hyde-Park et de Bond-Street ; éperonné, botté, prêt à monter à cheval, il attend le bout-selle. L'esprit de Bonaparte n'est pas à Sainte-Hélène, il est ici dans les hautes classes. On rêve, non les conquêtes, mais la grande parade ; on donne le mot d'ordre, on passe des revues, on est fort satisfait [...]. La vieille garde cependant grasseye et porte des odeurs⁷.

Il n'est pas surprenant que la guerre d'Espagne de 1823, voulue par Chateaubriand pour amalgamer davantage les deux noblesses et valoir à la Restauration la gloire militaire dont elle était fort dépourvue, ait trouvé en Courier un critique d'une rare virulence, encourageant indirectement les troupes à la désertion. Grand admirateur de Courier, le jeune Armand Carrel fut de ceux qui passèrent en Espagne du côté des insurgés républicains. Ses pamphlets contre la « sale guerre » manquèrent de peu renvoyer Courier en prison, pour lui autant dire en enfer.

La « lutte de races » inventée par Boulainvilliers au XVIII^e siècle, devenue article de foi sous la Terreur et reprise par l'historiographie sérieuse de François Guizot et d'Augustin Thierry sous la Restauration, était en train de devenir « lutte de classes ». Le ton prophétique et quasi menaçant de Courier dans la péroration de sa *X^e lettre au rédacteur du « Censeur »* a contribué à cette évolution sémantique et à l'escalade politique qu'elle commandait. La Révolution n'avait pas su faire gagner aux abeilles méprisées et exploitées leur « lutte de classes » contre les bourdons privilégiés : « l'esprit de cour », devenu un pli du caractère national français, a resurgi, après la brève parenthèse de 1792-1794, et elle a fait de nouveau triompher la suprématie du pouvoir des privilégiés et de leurs valets sur un peuple de nouveau « taillable et corvéable à merci ».

Tout étranger qu'il fût à l'idée haineuse de « lutte des classes » (mais non à la théorie pseudo-historique du conflit entre le peuple gaulois conquis et ses conquérants germains), Chateaubriand, avocat intransigeant de la liberté de la presse contre le « secret du roi », rejoint Courier dès la Restauration dans son exécution de la peste française de l'esprit de cour. L'impitoyable Tocqueville prendra son relais sous la monarchie de Juillet, dans un superbe chapitre de la seconde *Démocratie en Amérique*. Les deux grands interprètes de la noblesse libérale ont eu eux aussi, comme Courier, les yeux fixés sur les États-Unis, indemnes au moins en apparence de cette maladie héréditaire de la politique européenne. Comme eux, plus résolument qu'eux, et sur ce point à l'opposé de l'américanophobe Stendhal, Courier compte parmi les rares « américanophiles » de cette époque. Il voit les États-Unis préservés de « l'esprit de cour » par la puissance critique et délibérative d'une presse libre. Selon lui, c'est le pamphlet de Franklin intitulé *Le Bon sens* qui fit pencher les Américains hésitants du côté de l'indépendance et de la guerre aux Anglais qu'elle postulait. À la suite de ce succès fondateur, dans la démocratie américaine :

[...] tout s'imprime ; rien n'est secret de ce qui importe à chacun. La presse y est plus libre que la parole ailleurs, et l'on en abuse moins. Pourquoi ? C'est qu'on en use sans nul empêchement, et qu'une fausseté, de quelque part qu'elle vienne, est bientôt démentie par les intéressés que rien n'oblige à se taire. On n'a de ménagement pour aucune imposture, fût-elle officielle ; aucune hâblerie ne saurait subsister : le public n'est point trompé, n'y ayant là personne en pouvoir de mentir et d'imposer silence à tout contradicteur. La presse n'y fait nul mal, et en empêche... combien ? C'est à vous de le dire, quand vous aurez compté chez vous tous les abus. Peu de volumes paraissent, de gros livres pas un, et pourtant tout le monde lit ; c'est le seul peuple qui lise, et aussi le seul instruit de ce qu'il faut savoir pour n'obéir qu'aux lois. Les feuilles imprimées, circulant chaque jour et en nombre infini, font un enseignement mutuel et de tout âge. Car tout le monde presque écrit dans les journaux, mais sans légèreté ; point de phrases piquantes, de tours ingénieux, l'expression claire et nette suffit à ces gens-là. Qu'il s'agisse d'une réforme dans l'État, d'un péril, d'une coalition des puissances d'Europe contre la liberté, ou du meilleur terrain à semer les navets, le style ne diffère pas, et la chose est bien dite dès que chacun l'entend ; d'autant mieux dite qu'elle l'est plus brièvement, mérite non commun, savez-vous ? ni facile, de clore en peu de mots beaucoup de sens. Oh ! qu'une page pleine dans les livres est rare ! et que peu de gens sont capables d'en écrire dix sans sottises. La moindre lettre de Pascal était plus malaisée à faire que toute l'Encyclopédie. Nos Américains, sans peut-être avoir jamais songé à cela, mais avec ce bon sens de Franklin qui les guide, brefs dans tous leurs écrits, ménagers de paroles, font le moins de livres qu'ils peuvent, et

ne publient guère leurs idées que dans les pamphlets, les journaux qui, se corrigeant l'un l'autre, amènent toute invention, toute pensée nouvelle à sa perfection [...]. De la sorte, en Amérique, sans savoir ce que c'est qu'écrivain ni auteur, on écrit, on imprime, on lit autant et plus que nulle part ailleurs, et des choses utiles, parce que là vraiment il y a des affaires publiques, dont le public s'occupe avec pleine connaissance, sur lesquelles chacun consulté opine et donne son avis... Aussi la nation ne fait-elle point de bévues, et se moque des cabinets, des boudoirs même peut-être.

De semblables idées dans vos pays de boudoirs ne réussiraient pas, je le crois, près des dames. Cette forme de gouvernement s'accommode mal des pamphlets et de la vérité naïve. Il ferait beau parler bon sens, alléguer l'opinion publique à Mlle de Pisseleu, à Mlle Poisson, à Mme du B..., à Mme du C... Elles éclateraient de rire, les aimables personnes, en possession chez vous de gouverner l'État, et puis feraient coffrer le bon sens et Franklin et l'opinion. Français charmants ! sous l'empire de la beauté, des grâces, vous êtes un peuple courtois, plus que jamais maintenant. Par la révolution, Versailles s'est fondu dans la nation ; Paris est devenu l'Œil-de-Bœuf. Tout le monde en France fait sa cour. C'est votre art, l'art de plaire, dont vous tenez école ; c'est le génie de votre nation. L'Anglais navigue, l'Arabe pille, le Grec se bat pour être libre, le Français fait la révérence et sert ou veut servir ; il mourra s'il ne sert. Vous êtes, non le plus esclave, mais le plus valet de tous les peuples⁸.

Pages terribles, qui n'ont rien perdu aujourd'hui de leur cruauté, et qu'il faut lire dans leur intégralité pour mesurer l'impression qu'elles firent en 1824, mais aussi la popularité qu'elles connurent et le scandale qui s'attacha à elles, au fur et à mesure que se réimprimaient au XIX^e siècle les œuvres de Courier. Comment Chateaubriand, cruellement échaudé en 1824 par son renvoi sans ménagement du ministère des Affaires étrangères, n'aurait-il pas été confirmé par Courier dans les doutes qu'il nourrissait sur une Restauration revenue aux mœurs de cour et, en général, sur les chances en France de la liberté politique ? Le *Pamphlet des pamphlets* de Courier offrit au « noble pair » la passerelle avec les libéraux républicains qui lui permit, quatre ans plus tard, de comprendre à Rome le point de vue politique de la belle Hortense Allart (d'abord vivement prévenue contre lui par son rôle dans la guerre d'Espagne), puis, après 1830, de sympathiser avec un Béranger et de devenir l'ami et l'admirateur d'Armand Carrel. C'est à Carrel que revint, en 1829, de publier en tête des *Œuvres complètes* posthumes de Courier un magnifique *Essai sur la vie et les œuvres* de son mentor politique.

De son côté, Alexis de Tocqueville n'a pas pu ignorer les pages enthousiastes de Courier pour la République américaine, ni l'antithèse que le pamphlétaire y pose entre la société authentiquement démocratique des États-Unis et la société française incurablement aulique, malgré et peut-être à cause de sa Révolution manquée. Sur le sujet que le jeune neveu par alliance de Chateaubriand avait entrepris avec son ami Beaumont de traiter à fond en 1831, l'Amérique selon Courier était une référence forte et un détour obligé. Dans une lettre à Charles Stoffels de juillet 1834⁹, où il discute du meilleur style, Tocqueville se réfère à Paul-Louis Courier, critique sagace du « jargon » romantique, comme à un maître contemporain de la prose et de la clarté d'esprit classiques. Il l'avait donc lu de fort près. Dans la première *Démocratie* (1835), le chapitre « De la liberté de la presse aux États-Unis. Que les opinions qui s'établissent sous l'empire de la liberté de la presse aux États-Unis sont souvent plus tenaces que celles qui se forment ailleurs sous l'empire de la censure », consolide les vues de Courier sur ce

point, fidèles d'ailleurs à celles des Lumières. Il en va de même dans les chapitres sur « les fonctionnaires publics », sur « l'esprit public » et sur « la manière dont la démocratie américaine conduit les affaires extérieures de l'État ». Tocqueville montre chaque fois la supériorité du système démocratique américain sur les sociétés de cour européennes, de type Ancien Régime ou de type bonapartiste. Il n'admet pas, cependant, l'antithèse rigide commune à Courier et aux Lumières qui oppose l'Europe (notamment la France) et l'utopie américaine vue d'Europe. Dans le chapitre « Effets de la tyrannie de la majorité sur le caractère national des Américains ; de l'esprit de cour aux États-Unis¹⁰ », il réfute point par point l'idéalisation excessive par Courier de la liberté américaine : le prince absolu de type européen peut être flatté et trompé par sa cour et la masse de la nation peut lui obéir par faiblesse, habitude, ignorance ou amour, celle-ci ne se place pas pour autant dans la servitude. « On a vu, écrit Tocqueville en songeant sans doute à l'Empire, des peuples mettre une espèce de plaisir et d'orgueil à sacrifier leur volonté à celle du prince, et placer ainsi une sorte d'indépendance d'âme jusqu'au milieu même de l'obéissance. » Par ailleurs, s'il y a eu de « grands caractères » parmi les Pères fondateurs des États-Unis, il n'en surgit plus désormais dans le conformisme général ; ceux des Américains qui s'en plaignent n'en écrivent mot, se contentant de confier leur pensée secrète aux étrangers de passage. En fait, écrit Tocqueville, élargissant aux États-Unis une intuition profonde que Courier réservait à la dégénérescence de la Révolution française en Empire, « les républiques démocratiques mettent l'esprit de cour à la portée du grand nombre et le font pénétrer dans toutes les classes à la fois ». Il n'est pas en Amérique jusqu'aux moralistes ou aux philosophes, à plus forte raison les gens de presse, qui n'infléchissent d'emblée toute pensée qui heurte l'opinion majoritaire en posant en principe qu'ils s'adressent à un public « que ses vertus et ses lumières rendent seul digne, parmi tous les autres, de rester libres... Comment les flatteurs de Louis XIV pouvaient-ils mieux faire ? » Le péril d'un avilissement général des esprits est donc pour le moins aussi menaçant dans l'Amérique démocratique qu'il a pu sévir dans une Europe marquée par l'absolutisme.

Dans la deuxième *Démocratie* (1840), Tocqueville n'a pas davantage oublié les vues sceptiques de Courier en matière politique et religieuse. Il triomphe aisément de son anticléricalisme en démontrant que la démocratie libérale américaine a des fondements religieux et que le catholicisme y prospère. Il combat ses vues utilitaristes sur le bien-être social, en démontrant que leur réalisation à grande échelle aux États-Unis crée une atmosphère difficilement respirable pour la littérature, les arts et la dimension esthétique de la vie et du bonheur. Le neveu de Chateaubriand se range ainsi, contre Courier, du côté du Stendhal de *Promenades dans Rome* et de la *Chartreuse*. L'ancien disciple des Idéologues en était arrivé, par exécution de la médiocrité progressiste américaine, à célébrer l'Italie, arriérée, archaïque et superstitieuse si l'on veut, mais par là même « réserve » de caractères passionnés et épris d'une beauté dont la moralité démocratique moderne n'a que faire.

Courier faisait grand cas de Pascal, du moins le Pascal des *Provinciales*, dont la

vis comica était comme la sienne nourrie d'indignation contre la prévarication des « Jésuites », asservissant Dieu à l'ambition de leur Compagnie. Tocqueville, lui aussi, fait de Pascal son grand homme. Mais ce n'est pas le Pascal pamphlétaire, c'est le savant qui a touché les limites de la raison scientifique et de ses applications au bien-être matériel, c'est l'auteur des *Pensées sur la religion chrétienne*, s'arrachant au souci de son propre corps et de sa propre vie pour « mieux découvrir les secrets les mieux cachés du Créateur ». Seule une grande âme héroïque, au sens antique et au sens chrétien, pouvait aller à ce degré de sacrifice de soi et s'élever à la contemplation des suprêmes mystères. La possibilité même d'une telle générosité de l'esprit a été abolie par le conformisme démocratique de l'homme moyen, dont les citoyens des États-Unis préfigurent l'étroitesse cupide.

Du Veretz de Courier au Verrières de Stendhal

Stendhal, à sa manière, moins directement « engagée », partageait le goût de Courier pour le pamphlet. Il se lia au soi-disant « Vigneron tourangeau » dans les milieux d'opposition libérale du Paris de la Restauration. Ses deux brefs libelles intitulés *Racine et Shakespeare* (mars 1823, mars 1825) intervinrent avec éclat dans la querelle entre « romantiques » et « classiques », soustrayant aux royalistes le monopole de la modernité romantique et séparant la cause littérairement conservatrice des « classiques » (à laquelle se rattachait, en plus d'une manière, l'humaniste Courier) de celle de l'opposition libérale et républicaine. Avec son essai *De l'Amour* (1822), le spirituel pamphlétaire de gauche avait déjà attiré dans son propre camp l'imagination, la passion, les voluptés de l'âme, que les poètes royalistes, à la suite de Chateaubriand, croyaient réservées à la cause royale et catholique, au large du rationalisme abstrait des Idéologues. À la veille de juillet 1830, Stendhal avait achevé, avec *Le Rouge et le Noir*, le portrait ravageur d'une Restauration *réelle*, aussi différente que possible de l'idéalisme enthousiaste dont ses poètes avaient voulu la parer.

Pamphlétaire politique à chaud, Courier avait adopté deux points de vue pour faire voir les réalités du régime : d'en bas, depuis le fond de la province, interprète des petits propriétaires et artisans émancipés par la Révolution, il faisait voir les humiliations et persécutions que le nouveau régime faisait pleuvoir sur leur vie quotidienne ; d'en haut, depuis Paris, il montrait au « peuple » grugé la reconstitution d'un système de cour et de sacristie corrompu et corrupteur, conjuguant les perversions de l'Ancien Régime et les vices brutaux de l'Empire. Romancier de l'amour, des extases esthétiques et du bonheur, Stendhal n'est pamphlétaire politique que de biais, mais il l'est aussi, et pour l'être, il a largement tenu compte du double portrait au vitriol de la Restauration qu'il trouvait chez Courier.

L'intrigue du *Rouge* commence par le bas : la scène est circonscrite dans le village franc-comtois de Verrières, qui a beaucoup de points communs avec le

Veretz et le Luynes tourangeaux de Courier. La scène se déplace ensuite dans la petite ville de Besançon, chef-lieu de département et surtout siège de l'évêché et d'un grand séminaire ; elle monte enfin à Paris, où le roman fait voir à plein, de l'intérieur, le régime de cour dénoncé par Courier, les coulisses d'un pouvoir à la fois officiel et occulte, laïc et sacerdotal, et le « grand monde » des salons qui lui sert de paravent historié.

Vers la fin de la première partie du roman, c'est le jeune artisan Fouqué, l'ami honnête de Julien Sorel, dont il aurait voulu faire son associé, qui résume le mieux et à lui seul le point de vue de ce peuple indépendant, travailleur, productif, favorisé par les changements de la Révolution, et maintenant obligé de prospérer en dépit du nouveau régime. Les adjurations, pleines de ce « bon sens » à la Franklin qu'avait chéri Courier et que cet entreprenant marchand de bois adresse à Julien, au seuil de sa « carrière » de séminariste à Besançon, auraient pu être celles du « Vigneron » de Touraine adjurant un jeune roturier enflammé d'ambition par l'exemple de Napoléon de ne pas revêtir un masque sacerdotal pour mieux réussir par ce détour dans un régime réactionnaire et clérical :

Cela finira pour toi, dit cet électeur libéral, par une place du gouvernement, qui t'obligera à quelque démarche qui sera vilipendée dans les journaux. C'est par ta honte que j'aurai de tes nouvelles. Rappelle-toi que, même financièrement parlant, il vaut mieux gagner cent louis dans un bon commerce de bois, dont on est le maître, que de recevoir quatre mille francs d'un gouvernement, fût-il celui du roi Salomon¹¹.

C'est toutefois dans la deuxième partie du roman, quand l'intrigue se transporte de Besançon à Paris, que le contraste entre le « pays réel » populaire, incarné par Fouqué, et le « pays légal » de la caste dirigeante aristocratique et ecclésiastique devient strident et se rapproche encore davantage de l'ironie pamphlétique de Courier. La conversation qu'entend Julien dans la malle-poste qui l'emmène à Paris, résume et concentre, comme un dernier avertissement adressé au jeune ambitieux impatient de « conquérir Paris », la substance des pamphlets de Courier : « La tracasserie », déclare l'un des interlocuteurs, Saint-Géraud, ami de la retraite, de la vie champêtre, de la nonchalance, des livres, et des arts, « m'environne sous toutes les formes. Le juge de paix, honnête homme, mais qui craint pour sa place, me donne toujours tort. La paix des champs est pour moi un enfer ».

Ce personnage lafontainien s'est mis à dos le clergé, puis les libéraux : écho de ce qui se passait à Verrières, où le maire « ministériel », M. de Rénal, avait pour adversaire « libéral » M. Valenod, sombre figure d'« humanitaire » vivant grassement de l'administration des indigents. Saint-Géraud est aussi peu indulgent que Courier pour Napoléon et les bonapartistes, qui ont restauré les mœurs de cour avec un esprit de système et un absolutisme qui étaient en voie d'extinction en 1789. C'est encore Bonaparte qui a rappelé les prêtres, avec son concordat, puis les « gentilshommes insolents » avec sa cour, les multipliant même par la création en série de nouveaux barons et comtes. Ces deux familles complices de privilégiés ont détruit « les plaisirs de la campagne » que s'était promis Saint-Géraud en se retirant en Franche-Comté. Il y a quelque chose de

pourri, avertit ce compagnon de rencontre, à la tête de ce pays, et le corps tout entier, jusque dans ses profondeurs, en est malade. Aucun refuge n'est plus laissé à une vie contemplative et innocente par la persécution conjuguée et rivale des notables « ministériels » et des notables « libéraux ». L'ambition, en soi généreuse, qui porte le roturier Julien au centre et au sommet du mal politique français, est un leurre qui lui dissimule l'enfer qui l'attend. Julien écoute aussi peu Fouqué et Saint-Géraud que les héros de tragédie les voix du chœur antique.

C'est pourtant ce Saint-Géraud, interprète « à la Courier » des sentiments politiques de la France profonde, qui résume pour Julien la vérité politique de Verrières, dont le jeune héros de Stendhal n'ignore rien :

Vous connaissez donc Verrières, jeune homme ? Eh bien ! Bonaparte, que le ciel confonde, lui et ses friperies monarchiques, a rendu possible le règne des Rénal et des Chélan, qui a amené le règne des Valenod et des Maslon.

Autre trace de Courier dans *Le Rouge* : Stendhal venge en passant l'helléniste de ses échecs à l'Académie des inscriptions en introduisant, à la table et dans le salon du marquis et de la marquise de la Mole « un académicien des Inscriptions qui, par hasard, savait le latin ».

Néanmoins, *Le Rouge* n'est pas un pamphlet ou, s'il en est un, c'est en adoptant un tout autre point de vue que ceux, tout politiques, auxquels Courier pamphlétaire et chroniqueur s'était placé. Si la « sombre politique » de la Restauration, héritière à la fois de l'Ancien Régime et de l'Empire, est néfaste pour les honnêtes travailleurs comme Fouqué, et pour les non moins honnêtes humanistes tels que Saint-Géraud, elle est encore plus odieuse d'un point de vue plus mystérieux, que le traducteur de *Daphnis et Chloé* n'avait envisagé que de très loin, par exemple en défendant les bals contre les interdits des cagots. C'est le point de vue du cœur, de l'imagination, du goût, ce « sixième sens » qui initie aux approches et aux degrés du bonheur.

Dans le chapitre « La note secrète » du *Rouge*, où le marquis de la Mole et les princes de l'ultracisme envisagent un coup d'État militaire pour soutenir la publication imminente des Ordonnances de Charles X et de Polignac, Stendhal fait voir en action le « secret de cour » et ses manipulateurs occultes : Courier avait dû se borner à en dénoncer les méfaits en termes généraux et abstraits. L'« ambitieux » Julien, à contre-emploi de ses origines populaires et son libéralisme foncier, mais logique avec son arrivisme « napoléonien », est témoin et complice de cette conjuration qui menace tout l'héritage de la Révolution, au titre de secrétaire du marquis de la Mole, dont il ambitionne d'épouser la fille.

Les vrais juges de la Restauration, dans *Le Rouge*, ne sont en dernière analyse ni Fouqué ni Saint-Géraud, si sympathiques soient-ils. Les héros du roman ne sont ni les momies aristocratiques ou ecclésiastiques qui s'imaginent le retour de l'Ancien Régime, ni les notables « libéraux » de l'étoffe sordide d'un Valenod, qui les combattent, ni même les honnêtes « propriétaires » comme Fouqué ou Saint-Géraud. Les juges du régime et les héros en dernier ressort du roman sont trois jeunes gens dont la vocation intime, même lorsqu'ils lui résistent, est la « chasse

au bonheur ». En tête de ce trio, le roturier et ambitieux Julien Sorel, qui se prend les pieds dans ses naïfs et tortueux calculs, mais dont l'inspiration vaut mieux que les calculs ; avec lui, et le devinant, se liguent instinctivement la douce et noble M^{me} de Rênal, puis la fière et aristocratique Mathilde de la Mole. C'est le destin de ces jeunes gens qui prouve à quel point le régime et ses patrons (mais ni plus ni moins que tout autre régime politique) sont en réalité les bourreaux de l'amour, de l'admiration, des joies naturelles du cœur, ces vraies richesses et cette vraie noblesse que la littérature romantique et royaliste a prétendu indûment monopoliser. Tous trois sont habités par un grand désir de vérité et de bonheur.

Julien est sans doute celui des trois qui égare le plus loin sa vocation profonde dans les leures que tendent à une nature passionnée le modèle glorieux de Bonaparte, et à de froides supputations les fantoches de la Restauration dont dépend son ascension sociale. En fait, Julien et les deux jeunes femmes qui s'éprennent de lui, tous trois hésitants ou résolus, calculateurs ou primesautiers, errent à l'aveuglette dans les détours d'un labyrinthe où les guettent un Minotaure politique dont les deux femmes dédaignent de soupçonner l'existence, et dont Julien rêve naïvement, nouveau Thésée, de se rendre maître. Les deux héroïnes se sont successivement attachées, dès qu'elles l'ont vu, à cet *homo novus* doté d'attraits et d'énergie inconnus des hommes de leur caste, et qu'elles devinent, chacune à sa façon, dignes de leur désir. Julien a l'étoffe à la fois du Daphnis de « Longus » et de l'Astolphe de l'Arioste. C'est ce Daphnis que M^{me} de Rênal a reconnu d'emblée et redouté en lui. Avant 1814, ce berger au grand cœur aurait pu devenir aussi bien un tribun de la Révolution qu'un héros de l'Empire. C'est cet Astolphe que Mathilde de la Mole, lasse des fins de race de son monde aristocratique, adore en lui.

Mais Julien veut s'ignorer sous le jour où le voit et le désire M^{me} de Rênal. Et sous celui où le voit et le désire Mathilde, il n'a le choix sous la Restauration que dans une hypocrite carrière d'Église, suivie d'une odieuse carrière de Cour, l'une et l'autre le condamnant à se guinder dans des rôles qui ne lui vont pas et à sacrifier ce pour quoi au fond il est fait. Ce dédoublement d'enfer peut susciter l'admiration cornélienne de Mathilde, il déconcerte M^{me} de Rênal, nouvelle Chloé sous son rôle d'épouse, de mère et de grande dame de province. Ses deux amantes attendent de Julien des miracles opposés.

À la confiance qu'elles ont placée en lui, le seul héros possible de leur estime et de leur amour, aristocrate frais émoulu du peuple, il ne fera pas défaut en dernier ressort. Lorsque par un geste « fou » de grand seigneur ou de poète, il casse toute chance de « réussite » vulgaire dans les altitudes irrespirables de la Restauration, il se range non seulement du côté des « hors-la-loi » et des condamnés à mort, mais du parti de celle des deux femmes qu'il avait l'intention de tuer, M^{me} de Rênal, car c'est elle qui avait compris son côté « berger » et sa soif d'amour « effréné ». Pour « réussir », au sens de Napoléon ou au sens de Mathilde, il lui fallait écraser sa vocation la plus profonde.

Dans sa prison, il donne à M^{me} de Rênal et il reçoit d'elle le bonheur entre vifs qu'il n'avait jusqu'alors cessé de trahir pour l'ambition et ses calculs d'homme

d'Église et de Cour. Et après son exécution capitale, sa tête tranchée dont elle se saisit élève enfin M^{lle} de la Mole au rang et au rôle sublimes de Salomé, de Véronique ou de Catherine de Sienne qu'elle avait d'emblée espérés, sous cette forme ou sous une autre, de son amour pour lui. Les obsèques de Julien, organisées par Mathilde et Fouqué dans une « grotte sauvage », « vers le point le plus élevé d'une colline du Jura », rivalisent en romantisme funèbre avec le Chateaubriand de l'enterrement d'Atala et de la prise de voile d'Amélie, dans *René*.

En s'arrachant à la société, à ses lois et à la politique de droite ou de gauche qui prétend les rendre meilleurs citoyens ou sujets, Julien a découvert et embrassé son vrai désir, réprimé par les héros ambitieux, tel Bonaparte, ignoré des prêtres et des nobles conspirant à restaurer l'Ancien Régime, inconnu aussi des « propriétaires » libéraux attachés aux conquêtes de la Révolution : le désir de la plénitude partagée de la vie du cœur, la soif de l'autre côté amoureux et esthétique de la bataille sociale et politique. Postulation dont la fiction littéraire, par-delà les régimes politiques, préserve intact le Graal.

Paul-Louis Courier n'avait jamais vu de passerelle entre son indignation politique contre un régime de Cour et de sacristie, et le sens mythique du roman grec dont il avait restauré le texte intégral, semblable à celui de la fable d'Amour et Psyché, chère à La Fontaine, ou de la fable de Pygmalion et de Galatée, chère à Jean-Jacques. Le tribun généreux et courageux du petit peuple des propriétaires était resté sur le seuil de la vie intime de l'imagination et du cœur, et de ses hiéroglyphes poétiques qui transcendent le langage social, politique et moral. Ce merveilleux prosateur n'était pas poète.

Stendhal, idéologue au départ, était devenu poète à force d'Italie. Il en était même venu à reconnaître un « scellement ignoré » entre l'amour, la chasse au bonheur, l'au-delà esthétique de la vie et le catholicisme italien. Or, de son côté, Chateaubriand, que Stendhal détestait comme un voleur romantique et royaliste du grand secret romanesque, n'avait jamais sacrifié l'ordre du cœur à ses desseins politiques, eux-mêmes d'inspiration littéraire. À la question de Courier : « Quel est le confesseur de M. de Chateaubriand ? », l'auteur du *Génie du christianisme* et du *Dernier des Abencerages* aurait pu faire répondre par le Stendhal de *Promenades dans Rome* que la confession et la passion sont asymptotiques, que la religion et la poésie ont partie liée, dans un ordre intime où n'ont accès ni le progrès ni la réaction, ni la justice ni l'injustice sociales.

De Vézetz et de Verrières à Clamecy et à Nevers : province contre Paris

Stendhal connut Paul-Louis Courier à Paris pendant la Restauration. A-t-il rencontré le Paul-Louis de la monarchie de Juillet, Claude Tillier ? Il est probable qu'au cours de ses séjours fréquents à Paris le consul de France à Civitavecchia lut

les pamphlets de cet authentique provincial, parfois reproduits dans la presse républicaine de la capitale. Il n'eut aucune occasion de rencontrer l'instituteur de Clamecy, dont le chef-d'œuvre, *Mon oncle Benjamin*, un roman paru obscurément en feuilleton à Nevers, en 1842-1843, deux ans après *La Chartreuse de Parme*, fut publié à Paris au moment même où Stendhal y mourut. Comme Stendhal l'avait prévu pour lui-même, Tillier romancier ne connut vraiment la gloire que dans les années 1880, un peu moins de quarante ans après sa mort, intervenue en 1844. Stendhal fut réinventé par Nietzsche et Paul Bourget, Tillier par Émile Deschanel et par l'enseignement « laïc » de la III^e République¹².

Né avec le siècle, Claude Tillier avait trente ans lors des Trois Glorieuses de juillet 1830 qui renversèrent le trône de la « branche aînée ». Rien ne pouvait le réjouir davantage, mais il dut aussitôt déchanter. Victorieux sur les barricades, le peuple et la République avaient été floués par une monarchie bourgeoise tout aussi cléricale et oppressive que la cour aristocratique de Charles X. La petite ville du Nivernais où il était instituteur avait vu naître au XVII^e siècle le grand critique d'art Roger de Piles, pamphlétaire à sa façon lui aussi. Indigné du tour de passe-passe orléaniste, le jeune lettré ose alors publier, avec son ami le pharmacien Bayle Parent, *L'Indépendant de Clamecy*, un journal d'opposition qui ne parut que quatorze fois et qui attaquait surtout le tout-puissant notable local, Dupin aîné, procureur général à la Cour de cassation et pilier du nouveau régime. L'écho de cette courageuse polémique parvint à Paris.

Brièvement emprisonné en 1835 après une altercation avec le juge de paix Paillet, « créature » de Dupin, Tillier commence alors à faire partager ses colères sous forme de brochures, qui connaissent un vif succès dans le département, puis sous forme d'articles dans le journal d'opposition de Nevers, *L'Association* : ces *Lettres au système sur la réforme électorale*, attaquant le régime censitaire et réclamant le suffrage universel, dépassaient de loin la polémique locale et furent immédiatement reproduites dans le journal républicain fondé et dirigé par Armand Carrel, l'ami de Chateaubriand et l'admirateur de Courier : *Le National*¹³. Marié, père de famille, Tillier a pris toutes sortes de risques, ce qui a fait de lui l'interprète le plus écouté de l'aile radicale du parti républicain. En juin 1841, il quitte Clamecy et son premier métier pour Nevers et le journalisme politique : devenu le rédacteur en chef de *L'Association*, il y défend des idées de plus en plus radicales, qui effraient les notables de l'opposition, notamment leur chef local, le député Manuel. C'est dans ce journal, qui paraît deux fois par semaine, qu'il publie en feuilleton, en 1842-1843 : *Mes mémoires : Mon oncle Benjamin*. Le roman sera imprimé sous forme de volume à Paris en 1843.

L'Association, grevée d'amendes et abandonnée par Manuel, ayant alors cessé de paraître, Tillier revint aux brochures et diffusa par abonnements une série de pamphlets *ad hominem* contre les notabilités locales du régime : l'évêque de Nevers, le préfet, le commissaire de police et ses têtes de Turc de toujours, le procureur général Dupin et le juge de paix de Clamecy, Paillet. Il meurt de la maladie du siècle, la phthisie, le 12 octobre 1844, au grand soulagement de ses victimes et de beaucoup de ses amis politiques.

Quelques rayons du soleil d'Austerlitz dorent la vie aventureuse d'officier et d'humaniste de Courier ; leur lumière néo-classique s'attache encore à lui, même lorsqu'il feint de vivre retiré sur ses terres tourangelles pour mieux pester contre l'Empire et la Restauration, les deux régimes traîtres à la révolution de 1789. Né pauvre, fier de sa pauvreté spartiate comme d'une forme de noblesse héréditaire, Tillier a senti cruellement peser sur lui et sur la France de Juillet une chape de tristesse, d'hypocrisie, de moralisme plus écrasante que celle attribuée naguère par Courier à la Restauration mâtinée d'Empire. Entre-temps, la Révolution s'est un peu plus éloignée : pour Tillier, elle fut un tout, dont l'Empire aura été l'efflorescence glorieuse. Révolution et Empire auront formé le grand siècle solaire que le peuple gaulois attendait depuis l'invasion franque, et dont il avait été exilé brutalement en 1814. Inexistant chez Courier, qui a vécu l'Empire, le mythe populaire de l'Empereur, que Louis-Philippe et ses fils ont cherché à virer à leur profit par le « retour des cendres », a trouvé chez Tillier un dévot d'une ardente ferveur. De souvenirs d'enfance idéalisés, l'instituteur hostile aux prêtres a fait une religion laïque, consolatrice pour lui-même et pour les siens :

L'Empire, dites-vous, l'Empire ! oh oui ! c'était une grande chose ; l'Empire rayonnait comme une comète à l'horizon de l'Europe. J'avais alors douze ans, et je sentais déjà qu'il était beau d'être Français ; et je porte encore au fond de mon cœur le deuil de toute cette gloire. Je crois voir encore resplendir Napoléon entouré de ses lieutenants, tous grands hommes, tous célèbres par des triomphes, tous rebaptisés par une victoire ; de rois plus fiers de leur épée que de leurs sceptres ; de ces rudes soldats basanés par tous les soleils, hommes de fer et de cuivre, qu'il semblait avoir tous fondus dans un même moule.

Quand il revenait de ses victoires, un immense applaudissement éclatait sur son passage ; il rayonnait de cet homme je ne sais quoi qui troublait l'âme et enivrait la raison ; il fallait battre des mains à son aspect ; il y avait du nous dans cette existence ; nous étions enthousiastes de lui, comme s'il eût été de notre famille. Tout Français, si l'Empereur avait eu besoin de son sang, eût été fier et content de le répandre à ses pieds.

Pendant qu'il faisait ses grandes guerres, tout le peuple se rassemblait palpitant autour de ses bulletins ; jamais je n'ai trouvé rien de pareil. Le lecteur était monté sur un banc, ou sur une chaise ; la feuille se déployait lentement entre ses mains ; comme si elle eût contenu pour tous un arrêt. Hommes et enfants, car là il y avait aussi des enfants, tous écoutaient jusqu'à la fin dans un religieux silence ; puis quand on était bien sûr que la victoire nous appartenait, un cri auquel nulle autre acclamation n'a jamais ressemblé et ne ressemblera jamais, un cri de Vive l'Empereur ! faisait explosion comme un coup de tonnerre, qui roule d'éclats en éclats d'un bout de l'horizon à l'autre, et se perd lentement dans les profondeurs du ciel. Tous ces pères de famille auxquels cette guerre sans fin qui n'apportait que des victoires avait dévoré leurs enfants, poussaient un cri sacré avec le même enthousiasme que nous, que bientôt peut-être elle allait dévorer aussi. Les mères elles-mêmes étaient presque consolées quand leurs fils reposaient sur un champ de bataille illustre. C'est que, pour un peuple, être grand entre tous les peuples, savoir que son nom est prononcé avec admiration par toute la terre et qu'il le sera de même tant qu'il y aura des hommes, c'est plus encore que d'être heureux¹⁴.

Idolâtre de l'Empereur, Tillier pamphlétaire tire à boulets rouges sur la politique étrangère prudente et pacifiste de Louis-Philippe qui, à ses yeux, humilie la France et laisse le champ libre à la Sainte-Alliance, cette coalition de despotes manipulée par les Jésuites. Favorable à la centralisation jacobine et impériale, il ne voit dans les députés d'arrondissements et de départements que

des féodaux d'un nouveau genre, détournant l'argent public à leur profit particulier. Il est aussi, ce que n'était pas du tout le « païen » Courier, un dévot du « Christ sans culotte » des Jacobins, devenu le Christ socialiste et romantique de Pierre Leroux, de George Sand, de Lamennais et de Quinet. C'est au nom du Christ, tribun du peuple, qu'il déchaîne son ironie anticléricale, avec une passion quasi prophétique inconnue de ses prédécesseurs des Lumières, Voltaire ou Courier ; c'est au nom d'un clergé idéal et christique, d'un M^{gr} Myriel avant la lettre, qu'il fustige un clergé « politique », réveillant les superstitions pour lui asservir le peuple, notamment les femmes, mais aussi un clergé avare et « marchand du temple », qui dose cyniquement son office selon la fortune et le rang social de ses ouailles :

Prêtres, représentants de Dieu sur la terre, que veulent dire ces distinctions que vous établissez entre la pourriture du riche et celle du pauvre¹⁵ ?

Comme Courier, il s'en prend aux « restaurations » aux frais du contribuable des monuments de la superstition. Mais il pousse plus loin la pointe vengeresse : ce réemploi ostentatoire, à des fins obscurantistes, de l'héritage du passé, loin de lui rendre son ancienne beauté, le vandalise à force de mauvais goût dévot.

Engagé dans une lutte des classes au nom du Christ pamphlétaire et prolétaire, il appelle au renversement de l'ordre établi par une minorité d'exploiteurs. Tillier pamphlétaire n'est jamais un idéologue abstrait. Il fait l'exégèse politique – et à sa façon religieuse – de petits faits vrais tirés de la chronique locale, où il fait voir l'affleurement de l'injustice générale et la corruption structurale qui caractérisent la société bourgeoise et son clergé. Ce « pauvre » par tradition de noblesse roturière n'est jamais si pénétrant que dans ses attaques contre la politique d'enfermement des mendiants dans des « dépôts de mendicité », sous couleur d'ordre public et d'humanitarisme :

Le mendiant, écrit-il, est celui de tous les hommes qui se trouve dans la meilleure position pour être probe. Il ne possède rien et ne veut rien acquérir. Il n'a que très peu de besoins, et il trouve sans peine le moyen de les satisfaire. [...] Vous dites que le mendiant est un fléau ? Mais est-ce lui qui fait des banqueroutes frauduleuses...?

L'horreur sacrée que lui inspirent l'argent qui souille et corrompt, ou le bourgeois qui en fait son idée fixe et sa raison d'être, est aussi violente chez ce noble roturier que chez l'ancien émigré affamé, M. de Chateaubriand, ou chez l'ancien officier efflanqué, Napoléon, déclenchant le Blocus continental pour faire tomber une fois pour toutes le temple de Mammon, la City de Londres. Le poète des *Mémoires d'outre-tombe* et l'empereur des *Mémoires de Caulaincourt* auraient pu contresigner la sentence rendue par Tillier contre l'abaissement égoïste, à l'anglaise, où le régime de Juillet a réduit les Français :

Nous sommes un peuple changé en fourmis et ramassant des fétus entre les grands monuments de nos pères¹⁶.

Ses portraits – charges –, il les appelle « physiologies », comme Balzac – des

petits sous-officiers du régime, « l'électeur de petite ville », « le professeur de rhétorique » –, ont une vérité caricaturale aussi féroce que ceux qu'il trace de l'épiscopat, des grands notables, et des Jésuites, la bête noire des libéraux de toutes tendances de l'époque, et la sienne. Il a le trait de Daumier. Il préfigure même le Courbet de l'*Enterrement à Ornans* lorsqu'il célèbre, par opposition aux obsèques pompeuses des riches, le convoi qui a conduit à la fosse commune le cadavre de M^{me} Déal, suicidée par désespoir de ne plus avoir les moyens de secourir la misère des ouvriers de Nevers et interdite d'obsèques religieuses. Le clergé de Juillet s'est montré aussi dur envers sa paroissienne que Charles X l'avait été, à Londres, envers les paysans chouans qui se faisaient massacrer pour sa cause¹⁷.

Comme le *Courier* du *Pamphlet des pamphlets*, Tillier a été conduit à faire la théorie du genre où il excellait et qui l'avait fait connaître bien au-delà de sa province. Le journal « ministériel » de la préfecture et de l'évêché, *L'Écho de Nevers*, s'était délecté à reproduire en août 1843 un article du « libéral » Lamartine, traitant d'« infâme » le « misérable métier de pamphlétaire ». Piqué au vif, Tillier répliqua par un essai, *Du Pamphlet*. Plus longuement que Courier et Stendhal, il reprend leur argument majeur, incompréhensible pour le lyrisme sentimental de Lamartine : la virulence et l'efficacité du pamphlet est le privilège des humiliés et offensés, elles sont interdites aux pouvoirs et à ses scribes :

Oh ! si au lieu de cette épée de sous-préfet, de cette épée de suisse de cathédrale, ils avaient une véritable épée, s'ils pouvaient obtenir, par ordonnance royale, un peu d'esprit, d'imagination et de style, comme ils obtiennent la croix d'honneur, vous verriez quelles terribles estafilades ils nous feraient ! comme les bonnes plaisanteries, comme les bonnes dérisions, comme ces ardentes épigrammes qui s'attachent à la peau, ainsi qu'un trait goudronné aux flancs d'une tour, et dont il faut longtemps porter la cicatrice, partiraient dru et serré de leur plume ! Oh ! oui, ils déprécient le pamphlet, comme le sot déprécie l'esprit, comme la vieille décrépète et édentée, dont les yeux ardents pleurent ainsi qu'un tison de bois vert, déprécie la jeunesse et la beauté ; gras et podagres renards qui n'ont queue de plomb et pattes de laine, ils s'indignent de voir l'oiseau becqueter les raisins de la treille, et quand ils ont bien sauté alentour, ils décident qu'ils sont pleins d'une liqueur empoisonnée¹⁸.

Tillier fait remonter la généalogie du pamphlétaire à Spartacus, voix des esclaves révoltés et écrasés, aux nobles Gracques, voix de la plèbe opprimée qu'assassinèrent les patriciens dont ils avaient combattu les abus. Il invoque le Cicéron des *Catilinaires*, interprète du peuple contre une conjuration aristocratique, Luther et Calvin démasquant devant le peuple chrétien l'usurpation si longtemps voilée de la puissance pontificale et, enfin, Blaise Pascal, « un des hommes les plus vraiment chrétiens de son époque », qui a marqué à jamais de son stigmate l'épaule des Jésuites et qui, dans ses *Pensées*, a emporté son esprit « à des hauteurs où Bossuet lui-même n'a pu s'élever ». Le romantisme de Chateaubriand est passé par là : Tillier, à la différence de Courier, homme du XVIII^e siècle, étranger comme Voltaire au Pascal apologiste chrétien, fait passer à gauche le génie proprement religieux de Port-Royal. Fustigeant scribes et pharisiens, le Christ s'est lui-même montré l'archétype des pamphlétaires. Dans l'Évangile, comme le dira Hugo, « l'amour devient haine en présence du mal ».

Et, de fait, l'inspiration et même la poétique des *Châtiments* et des *Misérables* sont dessinées prophétiquement dans ces pages éloquentes et superbes de Tillier.

Pages émouvantes aussi, comme ne savaient l'être ni Voltaire ni Courier. L'amour en effet, l'émotion profonde et vraie, que Rousseau reprochait aux « philosophes » d'ignorer, et que Stendhal demandait à la littérature libérale de reprendre à l'aristocratie littéraire du romantisme royaliste, Tillier les éprouve et les dit en poète, indemne de sentimentalisme, avec le désespoir de les repousser au fond de lui-même pour sortir son âpre aiguillon de pamphlétaire, âpre pour lui avant de l'être pour ses ennemis :

Et cette plume de pamphlétaire, qu'il faut toujours tenir comme un glaive, croyez-vous qu'elle ne soit pas lourde à porter, qu'elle ne fatigue point les doigts qui la conduisent ? En ce moment, je suis là, accoudé à la fenêtre de mon atelier, contemplant cette belle vallée de la Nièvre qui s'emplit d'ombre et qui, avec sa forêt de peupliers, ressemble à un champ garni de gigantesques épis verts : le soleil se couche derrière moi, ses derniers rayons allument, comme un brasier, les ardoises du moulin ; ils illuminent la cime vacillante des peupliers, et bordent de franges roses les petits nuages qui passent à l'horizon. Dans le lointain, les pâles fumées du Pont-Saint-Ours ondoient et s'en vont, emportées par le vent, comme une procession de blancs fantômes qui défile. La Nièvre, cette laborieuse Naïade que les tanneurs forcent du matin au soir à laver leurs peaux, a fini sa journée ; elle se promène libre et tranquille à travers ses roseaux et clapote doucement sous les racines des saules. À cette heure si belle et si douce, je sens à ma vieille lyre de poète une corde qui se réveille. J'aimerais à décrire ces riants tableaux, et peut-être, du fond de cette encre immonde, amènerais-je quelque paillette d'or au bec de ma plume. Mais hélas ! quand je voudrais peindre et chanter, il faut que j'écrive, que je martèle des phrases agressives contre mes adversaires. Ce faisceau de flèches ébauchées qui est là, sur ma table, il faut que je le garnisse de pointes. Quand mon âme s'emplit, comme le vallon, de paix et de silence, il faut que j'y tienne la colère éveillée, quand je voudrais pleurer peut-être, il faut que je rie ! [...] Derrière cette verdure étrangère et cette traînée bleuâtre de collines que je ne connais pas, sont les premiers arbres qui m'ont abrité, les premières collines que j'ai foulées ; c'est de ce côté que s'envolent mes pensées, semblables à des pigeons qui, lâchés sur une terre lointaine, s'enfuient à tire d'aile vers le colombier natal. C'est là qu'est ma mère, mon frère, mes amis, tous ceux que j'aime et dont je suis aimé ? Quelle destinée m'a donc éloigné de ces lieux ?

Au même moment, à Paris, dans l'annexe de l'infirmerie Marie-Thérèse, rue d'Enfer, Chateaubriand mettait la dernière main à la grande fugue des *Mémoires d'outre-tombe*, où s'entrecroisent l'ironie pamphlétaire dirigée contre les politiques qui, de régime en régime, ont gâché la patrie et l'élégie poignante confiée aux ailes des hirondelles de passage, convergeant toutes vers Combourg. Les deux amis d'Armand Carrel, si différents qu'ils aient été, ont en commun de mépriser l'« ampleur d'abdomen » du bourgeois et de préférer à la satisfaction des « prospérités matérielles » leur propre déchirement intérieur d'écrivains pauvres et libres. Chateaubriand, dans la péroration des *Mémoires*, condamne le communisme. Tillier est tout aussi hostile aux communistes, qui veulent substituer à la souveraineté du peuple la dictature de leur parti, et à la liberté de la presse le mutisme et l'arbitraire sans réplique d'une administration soumise. Pour cet ancêtre d'Alain, il ne s'agit pas tant de s'emparer du pouvoir que d'obliger le pouvoir en place à respecter la loi en lui tenant fièrement tête et en dénonçant sans trêve ses abus.

Écrit dans le sillage de ces pamphlets, et publié d'abord dans le même journal où nombre d'entre eux parurent, *Mon oncle Benjamin*, par la voie du roman, réconcilie la verve vengeresse qui inspire Tillier, tribun de la plèbe, et les trésors d'affection, d'admiration et de tendresse, pour son village natal et pour les siens, qui vivent en Tillier poète. Rabelaisien et voltairien, nourri de classiques latins comme Courier l'était des Grecs, Tillier romancier n'est pas exposé à tomber dans la prédication sentimentale et sociale de George Sand, ni, à plus forte raison, à céder à la tentation de l'idylle paysanne et régionaliste qui se saisira, sous le Second Empire, de la « bonne dame de Nohant » : *La Mare au diable* (1846), *François le Champi* (1847) et *Les Maîtres sonneurs* (1853) ne doivent rien à *Mon oncle Benjamin*, mais ils ont eu une postérité plus abondante dans *L'Ami Fritz* d'Erckmann-Chatrian, le *Colas Breugnot* de Romain Rolland, et *Mes origines, mémoires et récits*, de Frédéric Mistral. On aimerait savoir ce qu'a pensé de *Mon oncle Benjamin* un Mérimée, qui, comme son ami Stendhal, savait écrire des choses déchirantes sans brume et sans *pathos*, dans la lumière sèche de la prose du XVIII^e siècle.

Balzac a-t-il lu la « scène de la vie de province » écrite par Tillier ? Ses propres « Scènes de la vie de province », avec leur réalisme antibourgeois et anti-monarchie de Juillet, partent d'un point de vue politique à première vue incompatible avec celui de Tillier. Mais de même que la *vis comica* et la violence critique des pamphlets de Tillier rejoignent parfois celles des *Mémoires d'outre-tombe*, les romans provinciaux de Balzac sont trempés dans un acide aussi mordant que celui du *Rouge* ou de *Mon oncle Benjamin*. Où qu'elle recrute, à droite ou à gauche, la République des Lettres du XIX^e siècle se fait reconnaître, comme celle des siècles précédents, à son amour utopique de la « vraie » société, qui lui rend insupportable la société présente et les pouvoirs qui la défigurent.

N'ignorant rien dans sa province ni de l'ancienne ni de la moderne littérature, Tillier a bien pu être poussé à écrire son roman par la lecture de l'un des plus grands succès de la fiction romantique, *Les Fiancés* d'Alessandro Manzoni, succès encore plus universel que celui d'*Atala*, la fameuse nouvelle de Chateaubriand, qui avait elle-même fourni à Manzoni son canevas de départ. Le chef-d'œuvre de l'auteur catholique italien avait paru en 1825. Il avait été presque immédiatement traduit dans toutes les langues européennes et d'abord, bien sûr, en français. Dans le cas de Tillier, cette généalogie n'est qu'une hypothèse vraisemblable : elle a le mérite de porter d'emblée *Mon oncle Benjamin* à sa vraie hauteur littéraire, bien au-dessus du roman « régionaliste », dans les hautes régions du roman européen.

Apparenté par sa mère à Cesare Beccaria et à Pietro Verri, deux héros italiens des Lumières françaises, Manzoni avait grandi à Paris dans le cercle des Idéologues dont M^{me} Helvétius et Sophie de Condorcet, amies de sa mère, étaient les égéries. Cabanis et Destutt de Tracy en étaient les chefs de file philosophiques. Le jeune homme avait eu pour ami et mentor l'érudit du groupe, Claude Fauriel. Brusquement, en 1805, il se convertit au catholicisme. Un catholicisme ardent, mais qu'un fil, au moins, rattache à son milieu d'origine, pénétré d'admiration pour la *Grammaire* et la *Logique* du Port-Royal « cartésien ».

Dans Port-Royal, Manzoni a préféré Blaise Pascal. Cette conversion choqua Claude Fauriel et ses amis. Un autre disciple des Idéologues, éperdu d'admiration pour Destutt de Tracy, Stendhal, ne s'est jamais converti, mais il est frappant que son anticléricalisme s'atténue sitôt qu'il a affaire en France à des prêtres jansénistes (le curé Chélan et l'abbé Pirard, dans *Le Rouge*) ou en Italie à des cardinaux romains (le M^{gr} Cappelletti de *Promenades dans Rome*). Le roman de Manzoni, le seul qu'il ait écrit, est le fruit mûr, et plusieurs fois recommencé, de sa conversion à un catholicisme jansénisant, critique des compromissions de l'Église avec « le monde ».

Les « fiancés », deux jeunes villageois lombards du début du XVIII^e siècle, Renzo et Lucia, Daphnis et Chloé chrétiens, sont traversés dans leurs amours par de grands seigneurs méchants hommes, qui ont pour complices des prêtres charnels et de perverses nonnes titrées. À travers les mésaventures qui les séparent, les deux « époux promis » ne perdent ni la foi qu'ils se sont jurée (elle équivalait canoniquement au sacrement de mariage qu'ils sont empêchés de recevoir) ni leur confiance de simples dans la Providence. Malgré la puissance et l'acharnement de leurs persécuteurs, malgré la peste qui frappe Milan, mais grâce à la conversion soudaine du plus redoutable de leurs ennemis, l'« Innominato », et à la perspicacité cordiale du cardinal Frédéric Borromée, archevêque de Milan, les fiancés finissent par se rejoindre et à voir enfin leur mariage dûment béni par leur curé. De surcroît, un héritage imprévu assure à l'adorable couple un heureux avenir.

Ce sec résumé ne rend évidemment pas justice à ce splendide roman. Érudit de première force autant que poète en prose, Manzoni a reconstitué avec une vraisemblance saisissante la vie quotidienne, les mœurs, l'économie, la religion de la Lombardie au temps de la Contre-Réforme ; il a fait surgir, agir, parler des caractères qui résument merveilleusement les différents étages et les divers compartiments de cette société encore à demi féodale, et notamment le curé du village des deux fiancés. Don Abbondio, sensuel, lâche, servile, humain trop humain, et néanmoins sacerdotal, égaré dans un drame du Bien et du Mal qui le dépasse, et dont le couple de Renzo et Lucia est l'enjeu bien involontaire. Ce roman de mœurs provinciales d'autrefois, d'un réalisme familial, et qui enchanta l'Europe réactionnaire de la Sainte-Alliance, de Saint-Petersbourg au Paris des Bourbons, n'en avait pas moins des assises théologiques anti-jésuitiques et une charge de satire sociale qui n'avait rien de « conservateur ». Transcendant les rangs, les pouvoirs, les fortunes, n'épargnant ni l'aristocratie ni le clergé, le Dieu de Manzoni traque la confusion naïve ou perverse qui s'est établie en son nom entre l'ordre de la charité et l'ordre social, dispensant sa grâce efficace plutôt à son pire ennemi, mais avoué, qu'à ses fonctionnaires repus, plutôt à de pauvres ignorants et innocents qu'aux savants et aux puissants qui se croient ses propriétaires. Cette critique en action exercée par le Dieu de grâce, et par Manzoni romancier, son évangéliste, sur la religion sociologique qui a fait de Lui son rempart, n'est pas si étrangère, au fond, à la critique politique et prophétique par laquelle Tillier pamphlétaire, au nom du « Christ des barricades », foudroie

les nantis et leurs complices ecclésiastiques. Sauf que, pour Manzoni, la religion sociologique ne résume pas l'Église et n'épuise pas la sainteté du sacerdoce, et la société elle-même qui se pare de religion, avec toute son injustice et sa férocité, ne s'approprierait pas Dieu avec tant de cynisme si elle n'avait pas à se défendre de Lui. Il y a du Pascal et du Dostoïevski chez Manzoni. Ils sont absents chez Claude Tillier romancier, comme chez Stendhal. Le « Christ » de ses pamphlets n'a pas pénétré dans son roman. Pour Claude Tillier, il n'aura jamais été qu'une allégorie, comme Spartacus, du « Juste » se portant à la défense des pauvres.

Tout se passe, dans *Mon oncle Benjamin*, comme si le héros de village, qui donne son nom au titre du roman, aussi célibataire que le Don Abbondio de Manzoni, mais ô combien laïc, ô combien joyeux drille, et dont les fiançailles, puis le mariage, de délai en délai, d'obstacle en obstacle, n'auront jamais lieu (c'est le nœud de toute l'intrigue, comme dans les *Promessi sposi*, mais avec un dénouement inverse), était le négatif parodique de tous les clercs des *Fiancés*, les saints comme les hypocrites ou les médiocres. Les « mémoires » de la vie de l'oncle, écrits par son neveu d'après la tradition orale, sont la réponse d'un génie gallo-romain, de très vieille souche épicurienne et gallicane, au « génie du christianisme » réveillé, avec des couleurs théologiques différentes, dans l'Europe de la Sainte-Alliance et en France, par un Chateaubriand et un Manzoni. Pour que la symétrie à l'envers soit complète, il ne manque pas même le motif de l'héritage imprévu qui, chez Manzoni, échoit soudain aux pauvres « fiancés » et qui, chez Tillier, met tout à coup l'oncle Benjamin, roturier toujours impécunieux et fier de l'être, en possession d'une petite fortune et de terres qui devraient faire de lui un autre Paul-Louis Courier. L'héritage, chez Manzoni, est une grâce. Chez Tillier, c'est une métaphore de la vente des biens nationaux et de l'émancipation des fermiers en petits propriétaires. Chez Manzoni, le mystère de la grâce divine frémit sous le drame historique dont les deux amants sont l'enjeu. Chez Tillier, l'allégorisme historique, social, politique est partout visible en filigrane de la chronique de Clamecy au temps de l'oncle Benjamin.

Manzoni, comme Chateaubriand, était né gentilhomme. Converti, à l'instar de son aîné français, il s'est voulu délivré de l'orgueil social de sa caste d'origine comme de l'orgueil intellectuel des Idéologues, ses premiers maîtres, héritiers, mais athées, de Port-Royal. Le catholicisme de Pascal rend le romancier des *Fiancés*, comme l'auteur des *Mémoires*, solidaire des humiliés et offensés, plus « naturellement chrétiens », plus ductiles au dessein mystérieux de la grâce que les puissants, les riches et les clercs. Manzoni a détesté la Révolution française autant et peut-être plus encore que Chateaubriand. Il a vu dans la Terreur, comme son initiateur romantique inavoué, la revanche satanique de l'orgueil intellectuel, allié au ressentiment égalitaire, sur le lent et bénéfique travail en profondeur de la Providence dans la dure et obscure histoire des hommes.

Ni la théologie, ni la christologie, ni l'eschatologie de l'Europe de la Sainte-Alliance n'ont pénétré l'univers de Claude Tillier, qui aurait volontiers traversé la Terreur son petit Lucrèce en poche, comme l'Évariste Gamelin des *Dieux ont soif* d'Anatole France. Dans *Mon oncle Benjamin*, où l'histoire politique et sociale

française est pourtant bien loin d'être absente, l'impasse est faite sur la Terreur. Ce silence est éloquent. Au détour d'une phrase, le narrateur, neveu de Benjamin, aussi gueux que son oncle avant que celui-ci n'hérite de son ami et beau-père manqué, le docteur Minxit, un Guy Patin des Lumières, ne cache pas son dégoût pour l'époque post-révolutionnaire où il vit, et où les fonctionnaires inquisitoriaux de Dieu et du Roi sévissent plus tristement que dans l'Ancien Régime. Pour autant, il n'éprouve aucune nostalgie pour la France d'avant 1789, celle qu'a connue son oncle Benjamin. Il ne veut voir dans la chute sanglante du trône de « la dynastie des Capets, cette vieille salade de rois qu'avait imprégnée tant d'huile sainte », que le châtement qu'elle s'est attirée pour avoir fait « la loi sur le sacrilège ».

L'attentat de Damiens sur la personne de Louis XV, roi de droit divin, et l'horrible châtement public qui l'avait suivi expliquent sans les justifier l'holocauste de la Terreur. L'allusion est claire. Le narrateur admire en son oncle l'épicurien, pénétré du pessimisme cosmique du *De natura rerum*, et il reprend à son compte, contre la pierre angulaire sacrée de l'Ancien Régime, le *tantum religio suavit malorum* du poète romain. Dieu n'est dans la bouche du narrateur, disciple de Benjamin, qu'un fantoche brandi par les puissants, redouté par les niais et ignoré par les esprits forts. Il n'y a d'autre Dieu que la Nature mère, impartiale et indifférente au destin des hommes.

Le narrateur est un « esprit fort » vaincu, post-révolutionnaire, et l'oncle Benjamin, son oncle, a été un « esprit fort » héroïque, pré-révolutionnaire. Le neveu a voulu écrire la « Vie » haute en couleurs de l'oncle pour se réchauffer à la bonne humeur gauloise, abîmée puis disparue depuis la Révolution. Oui, la Terreur a été un juste retour des choses, les pharisiens du sacré ont péri par le sacré. Pour autant, la « nature des choses » cosmique est restée la même. Mais la pesanteur politique est devenue encore plus lourde. Le sacré désacralisé a pris à son tour sa revanche. L'oppression morale et sociale est devenue plus méticuleuse et odieuse. Le narrateur rejoint le « noble pair » légitimiste et catholique des *Mémoires d'outre-tombe*, mais surtout le peintre et caricaturiste Daumier, dans leur exécution pour l'étouffoir du régime de Juillet :

L'homme constitutionnel n'est pas rieur, il s'en faut. Il est hypocrite, avare, et profondément égoïste ; à quelque question qu'il se heurte le front, son front sonne comme un tiroir plein de gros sous. Il est prétentieux, et bouffi de vanité ; l'épicier appelle le confiseur, son voisin, son honorable ami, et le confiseur prie l'épicier d'agréer l'assurance de la considération distinguée avec laquelle il a l'honneur d'être [...]. L'homme constitutionnel a la manie de vouloir se distinguer du peuple [...]. Il est pédant [...]. Il ne rit qu'à la Chambre.

Bref, tout l'effet de la Terreur a été de donner le pouvoir au Bourgeois, Tartufe sinistre qui renie la violence vengeresse à laquelle il doit toute son importance et sa suffisance.

Le narrateur, neveu de Benjamin, pour raviver les braises d'une gaieté gauloise perdue, et d'abord en lui-même, remonte par la mémoire à l'Ancien Régime, sautant par-dessus cette Révolution qui, tout compte fait, a irrité les maux qu'elle aurait dû et pu guérir. Non qu'il se laisse aller à idéaliser la monarchie, où les rois

« de droit divin », la noblesse de naissance et le clergé tenaient le haut du pavé. Mais du moins, dans les profondeurs provinciales, que n'inspectait pas encore l'œil de lynx des « fonctionnaires constitutionnels », laissait-elle subsister la vie du petit peuple de souche, plus antique que ses rois et ses seigneurs. Dans ses rangs pouvaient jaillir de grandes âmes de pauvres, ignorées, mais fortes, fières, libres, succulentes, et aussi singulières que Benjamin lui-même, sa sœur, ses amis du village et des environs, et son confrère fortuné et infortuné, le docteur Minxit.

L'hommage n'est pas mince que le narrateur rend à l'Ancien Régime, qu'il déteste pourtant, mais qu'il loue pour ce qu'il ne pouvait pas être, plutôt que pour ce qu'il était : « Le caractère de cet heureux âge, c'était l'insouciance. Tous les hommes, navires ou coques de noix, s'abandonnaient les yeux fermés au courant de la vie, sans s'inquiéter où ils aboutiraient [...]. Les oisifs étaient en grand nombre. » Cela rejoint le sentiment de Montaigne, se félicitant dans les *Essais* de ce qu'un gentilhomme gascon, étranger comme lui-même à l'ambition, soit dispensé par la « police » de la monarchie de traiter plus d'une fois dans sa vie avec la Cour et les ministres du prince. Cela suppose aussi, chez les villageois « coques de noix » du Clamecy de naguère, une « docte ignorance » spontanément philosophique, dont l'oncle Benjamin, « navire » de haut bord, est le Socrate rural, bon enfant et profond. Le narrateur, quant à lui, se veut le Diogène Laërce de ce sage qui méprise la sagesse et la science, il en remémore la vie, les mœurs et les sentences orales.

Pour commencer, apologiste de l'ivresse, boute-en-train de banquets bien arrosés. Benjamin Rathery n'est pas un adepte de la déesse Raison : « La raison, disait mon oncle, ce n'est rien ; c'est la puissance de sentir les maux présents, de se souvenir. Le privilège d'abdiquer sa raison est quelque chose. » Il n'est pas davantage un croyant de l'égalité. Seuls les animaux, plus heureux que nous dans leur condition injustement traitée d'obtus, mais qui ignorent la stupide peur de l'enfer, sont capables d'égalité. On ne saurait être plus antimoderne. Le Christ s'était arrêté au seuil de Clamecy, il est vrai, mais tout aussi bien les Lumières progressistes dont les philosophes parisiens faisaient alors la propagande, et qui ont pris le relais de l'Évangile.

Il n'y a pas d'histoire du salut, ni du progrès, dans le canton du Nivernais où les personnages de Tillier semblent avoir été enracinés bien avant l'invasion franque, bien avant l'installation des seigneurs germains et du clergé chrétien : ils n'ont guère changé depuis, de religion en religion, de régime en régime, qui se sont succédé comme les orages. En revanche, ces *pagani* très superficiellement christianisés et ignorés du siècle des Lumières ont leur propre histoire, dont le jeune Benjamin, bâti en athlète, et tout roturier qu'il semble être dans l'ordre officiel des choses, incarne mieux que personne la mémoire vivante, ne serait-ce que dans le panache avec lequel, sa longue queue de cheval noire flottant fièrement sur son habit de ratine rouge, son épée au côté, qu'il manie à l'occasion en virtuose, il tient en respect le frétilant petit marquis qui lui dispute sa « fiancée », fille de son ami Minxit, et que cette sotte, prénommée Arabelle, préfère au vigoureux candidat paternel. Le marquis de Pont-Cassé, qui guigne

l'argent du papa, sait jouer, comme le fera Rodolphe auprès d'Emma Bovary, des leurres du sentiment préfabriqué. *Mon oncle Benjamin*, comme *Madame Bovary*, est un roman résolument antiromantique.

Benjamin n'est pas fâché d'être dédaigné par sa « fiancée ». Si le père d'Arabelle lui est cher, la fille n'est pas de son goût. Dans cette embarrassante affaire de mariage où sa sœur et son ami le docteur Minxit l'ont engagé, il ne songe qu'à défendre, contre la morgue d'un hobereau frotté de mode parisienne, son propre honneur roturier et celui des siens.

Chez les hommes et chez les femmes bien nés de la contrée se sont créées une allégeance et une solidarité spontanées envers l'intelligence, mais aussi l'aura érotique de ce grand vivant, éloquent, gaillard, rieur, grand mangeur, grand buveur, grand « abatteur de bois » devant l'Éternel, mais généreux jusqu'à la délicatesse maternelle dans l'exercice de son métier de médecin, auquel il croit fort peu et qui ne le nourrit guère. Sa sœur aînée, la grand-mère du narrateur, est une « âme forte » aussi bien trempée en matrone qu'il l'est lui-même en patron : tous deux s'adorent sans jamais en faire état, et leurs affrontements ont quelque chose d'homérique. Quand Benjamin a maille à partir avec la chicane, on fait la chaîne au pays pour le tirer au plus vite de sa geôle. Tous sentent obscurément que Benjamin détient leur secret, et ce secret, selon l'inversion radicale des thèses aristocratiques du comte de Boulainvilliers (1658-1722), déjà populaire au XVIII^e siècle et plus que jamais lors de la « revanche » de 1789¹⁹, c'est qu'ils descendent en droite ligne d'une race gallo-romaine que les missionnaires chrétiens n'ont pas encore tout à fait convertie et que les envahisseurs germaniques, ancêtres directs du second ordre, n'ont pas encore réussi à avilir. « La noblesse, dit Benjamin, est la plus absurde de toutes les choses [...]. Cependant, tant qu'il y aura des rois, il y aura des nobles. »

Les petites gens de Clamecy peuvent bien avoir revêtu la défroque professionnelle de l'avocat au bailliage, du greffier au tribunal, de l'architecte, du tailleur, du médecin, de l'huissier et faire à l'église les gestes convenus les dimanches, les jours de fête et les jours d'obsèques : leur naturel est ailleurs, et s'ils s'attachent si fortement à Benjamin, c'est qu'il le sait mieux qu'eux-mêmes, il les ramène sur leur vraie pente. Nul ne l'a mieux compris que le docteur Minxit, qui aurait voulu faire de Benjamin son gendre et qui, faute de mieux, en fera son héritier. Une profonde sympathie à demi-mot unit ce vieux Romain pragmatique, au patronyme latin, à ce jeune Gaulois qui vit et sent comme un Lucrèce *redivivus*. À Clamecy, le « préconiseur », à la fois cordonnier et tambour, se nomme Cicéron. Cette déchéance eût ravi Montaigne, qui méprisait le trop éloquent orateur romain. Pour Tillier mémorialiste, c'est une trace à demi effacée, mais tenace, de l'antique généalogie des lieux.

Benjamin, comme plus tard Renan, sait que « la vérité est triste ». Le mariage, le pouvoir, l'argent, la guerre tendent des miroirs aux alouettes où les dupes, innombrables, se laissent attraper. La société est une machine plus immorale encore que la Nature et qui broie volontiers quiconque ne sait pas ou ne peut pas se garer. Benjamin le sait, même dans cet Ancien Régime incomparablement

moins bien équipé pour le broiement que ceux qui l'ont remplacé. La Nature fait le reste. Pour faire face à ce terrible savoir, la gaieté est le seul contrepoids, avec la santé, l'amitié, la dive bouteille, la bonne chère et les plaisirs de la chair cueillis au passage.

Aucune amertume ne saurait endurcir Benjamin Rathery. Il a le cœur tendre, il comprend tous les amours comme toutes les ivresses, et il est toujours prêt à soulager, autant qu'il est en son pouvoir, les malheureux, affamés, vieux, malades, mourants. Mais il est impitoyable pour tous les sournois qui, croyant tourner à leur profit le fond cruel des choses, assombrissent un peu plus le monde, cagots, pédants, prétentieux, avarés, vaniteux de leurs titres, de leur argent ou de leur pouvoir. Il se fait volontiers redresseur de torts quand les imbéciles deviennent méchants. Il est d'ailleurs toujours prêt à partager son savoir triste et gai avec ceux qui ne l'ont qu'à demi, ou qui sont incapables de le formuler. Dans les gouleyants dialogues socratiques dont l'oncle Benjamin est le protagoniste, c'est le fonds des fabliaux, du *Roman de Renart*, du *Pantagruel* de Rabelais, des comédies de Molière, des *Fables* et des *Contes* de La Fontaine et de son *Voyage en Limousin* qui retrouve dans sa bouche toute la verdeur de la « gaie science » d'un vieux peuple ayant tout appris et rien oublié.

Les *fioretti* de Benjamin, dans les détours qu'il multiplie, comme le Panurge de Rabelais, pour retarder ses improbables « fiançailles », tant souhaitées par sa sœur et son éventuel beau-père, sont ses cures les plus efficaces. Elles réjouissent tout le pays et elles délectent rétrospectivement le narrateur qui les rapporte. Sa bataille héroï-comique contre un taureau furieux, son travestissement en Juif errant et le miracle qu'il opère sous cette défroque, bel exemple de la folie dont l'imagination superstitieuse rend les hommes capables, le baiser sur les fesses arraché à un hobereau plein de morgue, la *burla* qu'il inflige à M. Sussurans, sa manière superbe de soutenir l'épreuve de la prison, son duel avec le marquis de Pont-Cassé, autant de perles d'un collier qui fait honneur à son humanité, à sa *vis comica* et à son sens supérieur des « choses de la vie ». Sa belle nature ne se manifeste jamais mieux que dans les soins dont il entoure le désespoir fatal de son ami Minit après la fuite et la mort « romantiques » de sa pauvre fille, qui a fini par se faire engrosser et enlever par son marquis intrigant et gâcheur.

Sur le seuil du terrible poème *De natura rerum*, le mélancolique enthousiasme de Lucrèce lui a dicté un hymne à Vénus et aux amours voluptueuses qui perpétuent un monde indifférent à la souffrance et à la férocité des mortels. Claude Tillier est parfaitement capable, comme Rabelais et La Fontaine, de s'élever à ce lyrisme :

Voyez comme les fleurs sont merveilleusement fécondes ; elles jettent autour d'elles leurs graines comme une pluie ; elles les abandonnent au vent comme une poussière ; elles les envoient, ainsi que ces aumônes qui montent jusqu'aux noirs galetas, sur la cime des rocs désolés, entre les vieilles pierres des murailles fêlées, au milieu des ruines qui tombent et pendent, sans inquiéter si elles trouveront une pincée de terre qui les féconde, une goutte de pluie que suce leur racine, et après un rayon pour les faire croître, un autre rayon pour les peindre. Les brises du printemps qui s'en va emportent les derniers parfums de la prairie ; voilà la terre toute jonchée de feuilles qui se fanent ; mais quand les brises de l'automne passeront,

secouant sur la campagne leurs ailes humides, une autre génération de fleurs aura revêtu la terre d'une robe neuve, leur faible parfum sera le dernier souffle de l'année qui se meurt et qui en mourant nous sourit encore.

Cette élévation à la loi cosmique conduit le Narrateur à constater, sans le regretter comme les démographes modernes, que « la fécondité aveugle de l'ancien régime, qui produisait comme une machine sans savoir ce qu'il faisait », et qui avait fait de sa sœur la mère de sept enfants, n'est plus du tout à la mode dans son propre siècle. Mais il ne se réjouit pas pour autant que la société post-révolutionnaire, gagnée par l'industrie, coupe les derniers ponts qui avaient fait participer de la Nature la vie de naguère. Excès hier ? Il est payé par un autre excès aujourd'hui. Les hommes vont de gâchis en gâchis. Le mémorialiste, disciple de son oncle Benjamin, pratique une suspension du jugement qui laisse la réalité toute crue et toute nue.

« L'Antiquité, écrivait Joubert en 1803, finit en 1715. » Tillier sait que, pour le meilleur ou pour le pire, elle a rendu son dernier soupir avec les héros plébéiens de Waterloo. L'antique gaieté philosophique de son oncle célibataire a trouvé son mémorialiste : elle n'aura pas de postérité. Les yeux ouverts sur l'injustice et la plume taillée pour la dénoncer, Tillier pamphlétaire et romancier ne promet pas de lendemains qui chantent. Pour cet homme « de gauche » comme pour le Chateaubriand « de droite » des *Mémoires*, comme pour le Stendhal « de gauche » de *Promenades dans Rome*, un principe triste et niveleur travaille la modernité. Tillier a remémoré le Clamecy du XVIII^e siècle comme Chateaubriand le Combourg contemporain de Louis XV et comme Stendhal la Rome de Léon XII ou la Parme du comte Mosca : une réserve d'humanité pas encore *éteinte*, le royaume de la mémoire.

1. Voir mon *Chateaubriand, Poésie et terreur*, Paris, Éd. de Fallois, 2004.

2. Paul-Louis Courier, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1940, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, pp. 24 et 26.

5. *Ibid.*, p. 28.

6. *Ibid.*, p. 33.

7. *Ibid.*, p. 45.

8. *Ibid.*, pp. 217-218.

9. *De la Démocratie en Amérique*, éd. Eduardo Nolla, Paris, Vrin, 1990, t. II, p. 64 n.

10. *Ibid.*, t. I, p. 201.

11. *Le Rouge et le Noir*, éd. Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 245.

12. Voir l'excellente et savante brochure *Claude Tillier (1801-1844). Exposition du Bicentenaire*, publiée par la Société académique du Nivernais (2001), où a été publiée, en guise de préface, une première ébauche de cette étude.

13. Sur Tillier pamphlétaire politique, voir le savant article de Guy THUILLIER, « Les idées politiques de Claude Tillier », *Revue administrative*, 1966, pp. 489-496, avec la bibliographie du même auteur consacrée à Tillier.

14. Cité par Roger Martin, dans *Œuvres complètes*, Paris, Slatkine, 1985, t. I, p. 8-9.

15. *Ibid.*, t. III, p. 45.

16. *L'Association*, 1^{er} août 1841.

17. *Ibid.*, t. III, p. 361-373.

18. *Ibid.*, t. III, p. 256.

19. Voir, sur cette querelle historiographique de vaste portée, Claude NICOLET, *La Fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2003.

LE « SIÈCLE » DES GONCOURT

« Siècle » dans l'ancienne langue, moins comptable que la nôtre, ne désignait pas une période de cent années, mais un règne exceptionnel et exemplaire, peu importait sa longueur, et au cours duquel, patronné et encouragé par un prince éclairé, le génie humain avait brillé de tous ses feux. Le « siècle de Louis XIV », cette légende dont les éloges dithyrambiques de Charles Perrault, en 1687, et ceux de Voltaire, en 1751, ont flatté jusqu'à nos jours la vanité française, a duré cinquante années, dont la plupart ont été endeuillées de guerres d'agression, de persécution contre les protestants et de famines ; beaucoup plus brefs avaient été les trois autres « grands siècles », celui de Périclès, d'Auguste et de Léon X, qui ont servi de points de repère aux thuriféraires de Louis XIV pour établir l'absolue supériorité du « Grand Siècle » et pour en attribuer les mérites au seul dirigisme de Louis XIV et de Colbert.

Pourtant, le XVIII^e siècle n'oublia pas de sitôt l'universel soupir de soulagement qui avait suivi la mort du vieux roi en 1715, l'ébrouement joyeux de la régence du duc d'Orléans, l'abandon de Versailles comme siège du gouvernement et l'adoption générale à Paris et en Europe d'un nouveau style gracieux, le « rocaille », rompant résolument avec le « grand goût » aulique qui avait prévalu sous le monarque défunt. L'un des malheurs de Louis XV, sitôt que commença son règne personnel en 1723, à la mort du Régent, après que le roi, le gouvernement et la cour eurent regagné Versailles, fut de se voir proposer comme modèle indépassable, puis comme reproche écrasant pour son propre règne, celui de son arrière-grand-père et la perfection de son « Grand Siècle ». Au-dessus d'une France qui n'avait jamais été si continûment prospère, brillante, enviée et respectée, les spectres de Louis XIV et de Colbert furent invoqués pour déplorer plus cruellement la « décadence » et la « corruption » des arts, des lettres, des sciences et des mœurs françaises que le « Grand Roi » avait laissées, selon la légende, dans un état incomparable. Louis XV eut beau bénéficier, avec le titre de « Bien-Aimé », d'un long délai de grâce : une incessante et croissante critique s'employa assez vite à décourager le zèle de la France pour son jeune roi en invoquant la « grandeur » dont le règne en cours était accusé de manquer. Maîtresses royales ne soutenant pas la comparaison avec celles de Louis XIV, alliance en 1756 avec les Habsbourg au rebours d'une tradition qui en faisait les ennemis héréditaires, défaites de la guerre de Sept Ans conclues par le « honteux » traité de 1763, persistante faveur d'un style « rocaille » qui aurait dû rester une

mode passagère, tout devint prétexte à déconsidérer un règne incapable de ressembler au « Grand Siècle ». L'aigreur apocalyptique du jansénisme, la paranoïa du gallicanisme, la fronde parlementaire se conjuguèrent avec l'ironie des « philosophes » pour opposer cruellement le « papillotage » efféminé et éphémère qui corrompait le goût contemporain à l'architectonique mémorable du « siècle de Louis le Grand ». Le parallèle entre le présent de Louis XV et le passé de Louis XIV devint le sujet de nombreuses brochures, le plus souvent sévères pour le présent et dénonçant un « déclin ».

Dès les années 1750, un néo-classicisme anti-rocaille commence à prendre forme sous le règne de Louis XV, en même temps que s'introduisent dans le vocabulaire français des néologismes tels que « citoyen », « patriote », « nation » et « national ». Se laissent déjà présager de loin la Rome mâle de David et la Sparte républicaine de Robespierre, qui vont être l'aboutissement logique de la longue guérilla pamphlétaire dirigée contre la « corruption » politique, morale et artistique françaises attribuée au XVIII^e siècle de Louis XV, puis de Marie-Antoinette. Bien évidemment, ni la Convention spartiate, ni le Consulat néo-romain, ni l'Empire néo-byzantin et pharaonique, ni la Restauration néo-gothique et troubadour ne revinrent sur la *damnatio memoriae* qui frappait le règne de Louis XV et le prolongement de ses erreurs imputé à l'« Autrichienne » Marie-Antoinette. Si le « siècle de Voltaire, de Diderot et de Rousseau », le « siècle des Lumières », a trouvé des continueurs et des admirateurs chez les Idéologues du Directoire et de l'Empire, puis chez les libéraux et les doctrinaires de la Restauration et de la monarchie de Juillet, c'était dans la supposition que ses « philosophes » avaient échappé à la corruption générale du siècle et préparé sa régénération révolutionnaire.

A-t-elle jamais été vraiment rompue en France cette condamnation des arts et des mœurs du XVIII^e siècle, proférée d'abord par les nostalgies louis-quatorziennes de beaucoup de contemporains, puis par la farouche vertu de la France révolutionnaire, puis la pruderie de la France contre-révolutionnaire qui a confondu dans la même exécution rétrospective les sophismes des « philosophes » et la perversité de l'époque qui les avait goûtés ? Il n'est que d'observer les difficultés que rencontrent aujourd'hui encore les historiens de l'art pour faire reconnaître le génie de François Boucher dessinateur et peintre : un tabou très ancien et très puissant, autorisé par les Salons de Diderot, s'interpose entre le public français et un peintre qui serait adoré s'il avait été italien ou espagnol, et si l'on ne l'associait pas à M^{me} de Pompadour. Edmond de Goncourt s'est flatté d'avoir, avec son frère Jules, rompu le tabou en publiant sous le Second Empire une série d'études éblouissantes sur les maîtresses de Louis XV, sur Marie-Antoinette, sur *La Femme au XVIII^e siècle*, sur les maîtres de l'art « rocaille » apparu sous la régence du duc d'Orléans et le règne personnel du « Bien-Aimé ». C'est incontestablement de leur érudition historique, de leur compétence de connaisseurs d'art et d'objets d'art, et de leur merveilleux talent d'écrivain à quatre mains que date la reconnaissance universelle, quoique combattue en France, du « style rocaille » comme de l'une des deux inventions les plus

originales de la France, dans l'ordre des arts visuels, avec le « style gothique ». De leur campagne en faveur de cette époque calomniée et de l'alliance de noblesse et de grâce date l'adoption, partout dans le monde, de son mobilier, de ses tableaux, de ses statues et de sa vaisselle comme du seul décor qui affranchit la grande fortune de la vulgarité et le pouvoir de la sécheresse. Edmond de Goncourt a su l'un des premiers les affinités qui rapprochent l'improbable liberté élégante du rocaille français de celle qui rend irrésistibles les arts japonais contemporains de l'époque d'Edo.

Mais il est bien vrai, comme l'a montré Robert Kopp, que le terrain pour cette réhabilitation au moins esthétique du « siècle de Louis XV » avait été largement préparé sous la monarchie de Juillet. Le règne du roi bourgeois a vu se multiplier les publications de Mémoires authentiques ou apocryphes de contemporains de Louis XV et d'ouvrages historiques consacrés à cette période mal famée. De surcroît, les frères Goncourt portaient une admiration éperdue à *La Comédie humaine* de Balzac, publiée sous Louis-Philippe. Or les chefs-d'œuvre romanesques de Balzac ont contribué plus qu'aucune de ces productions historiques à lever l'espèce d'interdit qui pesait jusqu'alors sur les arts et les mœurs du XVIII^e siècle. Un des grands mérites que Balzac, lui-même collectionneur acharné et averti, attribue à son « cousin Pons » est d'avoir su, dès l'Empire, collectionner judicieusement tableaux, dessins, gravures, meubles et bibelots de style « rocaille », à un moment où ils étaient méprisés et offerts à vil prix par les brocanteurs. L'un des objets d'art, caractéristique du goût rocaille, qui jouent un rôle majeur dans l'action de cette « scène de mœurs parisiennes », est l'éventail imaginaire « peint par Watteau et ayant appartenu à la marquise de Pompadour » que Pons offre à la présidente Camusot, et que celle-ci, ignorant jusqu'au nom de Watteau, n'accepte qu'avec dédain. D'autant que Pons a la naïveté de lui raconter qu'il l'a autrefois acheté à vil prix chez un brocanteur. Il faut que des dames du grand monde s'étonnent de voir un si fragile et exquis chef-d'œuvre manié distraitemment par cette bourgeoise et lui en fassent connaître le grand prix pour qu'elle commence à soupçonner qu'une fortune dort peut-être chez ce cousin collectionneur qu'elle a toujours traité en pique-assiette gâteux.

De fait, Pons a réussi, grâce à son flair en avance de deux générations sur l'évolution du goût, et en dépit de ses moyens financiers modestes, à réunir chez lui des dessins et des tableaux de Watteau, de François Boucher et de Quentin La Tour, des porcelaines royales de Sèvres, des tabatières et autres objets de vertu, des boiseries et des meubles signés des plus grands noms du faubourg Saint-Antoine sous Louis XV et Louis XVI, un véritable musée du XVIII^e siècle qui, mêlé à des chefs-d'œuvre de la haute Renaissance suscitant la convoitise du grand antiquaire Magnus, rendra fort riches ses héritiers et bourreaux Camusot lorsqu'il passera en vente publique après la mort de Pons. Le fictif « cousin Pons » de Balzac a été le véritable initiateur des frères Goncourt à la recherche passionnée et éclairée de tout ce que le Paris du XVIII^e siècle a produit de délicats chefs-d'œuvre de tous ordres, du bibelot à la gravure et au dessin, du meuble aux livres et aux manuscrits et archives inédites. Il les a convaincus que cette époque dédaignée des

arts avait un grand avenir et qu'il fallait se hâter de prendre rang dans la redécouverte dont ce célibataire de génie avait été le précurseur.

Dans *La Duchesse de Langeais*, Balzac avait été jusqu'à réhabiliter les mœurs du XVIII^e siècle, aussi incomprises et dédaignées que ses arts. Il faisait dire à Antoinette de Langeais par la princesse de Blamont-Chauvry :

Je ne sais rien de plus calomnié dans ce bas monde que Dieu et le dix-huitième siècle [...]. Les romanciers et les écrivains ont déshonoré le siècle de Louis XV, ne les croyez pas. La Dubarry, ma chère, valait bien la veuve Scarron, et elle était meilleure personne. Dans ce temps, mon cœur, les hommes et les femmes ont été tout aussi remarquables qu'aux autres époques de la monarchie [...]. D'ailleurs, je ne sais pas ce que la Révolution et l'Empire peuvent nous reprocher : ces temps-là ont été licencieux, sans esprit, grossiers. Ce sont les mauvais lieux de notre histoire¹.

L'imprégnation des deux frères par le prodigieux tableau que *La Comédie humaine* avait tracé du Paris de la Restauration et de la monarchie de Juillet a fait d'eux les grands historiens du Paris et du Versailles du XVIII^e siècle qui n'apparaissent qu'en sous-œuvre dans le palimpseste du Paris post-révolutionnaire de Balzac. Robert Kopp, dont j'ai toujours plaisir à louer les préfaces qu'il a écrites pour les rééditions des Goncourt dans la collection « Bouquins », a montré qu'ils ont été, en amont, les précurseurs de l'« histoire totale » qui a rendu célèbre l'école des Annales et rendu caduque l'« histoire événementielle ». Il faut toutefois préciser qu'en aval c'est de Balzac qu'ils tiennent l'ambition de faire revivre une société sous toutes ses facettes et à tous ses étages, dans ses réalités les plus matérielles comme dans ses passions, ses idées, ses goûts et ses modes. C'est aussi de Balzac qu'ils tiennent l'attention privilégiée et pour ainsi dire centrale accordée aux femmes de tous rangs et de tous âges, dans leur intimité et leur toilette comme dans leur roue sociale, dans leur puissance passionnelle comme dans les roueries calculées de leur coquetterie sublime ou sordidement intéressée. Ils ont reporté d'un demi-siècle en arrière l'art de Balzac portraitiste, peintre de genre et moraliste, pour faire revivre, dans le Paris et le Versailles du XVIII^e siècle, leurs décors intérieurs et les cercles concentriques de leurs intrigues, les princesses, les maîtresses, les sorcières, les maritornes, qui de haut en bas de la société mènent le bal et la danse macabre. Ils détestaient le passé exalté par l'éducation scolaire et cléricale, cette Antiquité biblique, grecque et romaine, louis-quatorzienne et pontificale, qui avait aveuglé les Français sur leur propre identité moderne et qui les avait entraînés au contresens imbécile d'une République néo-spartiate et d'un Empire néo-romain contraires à leur véritable et originale nature. Aussi tenaient-ils Balzac pour le suprême maître de vérité qui avait enfin arraché les voiles à l'antique qui avaient trop longtemps caché aux Français leur vocation naturelle et moderne. La scène et les coulisses du Paris de Balzac, affranchi des défroques néo-classiques de la Révolution et de l'Empire, leur avaient fait entrevoir, comme le musée de Naples le faisait de Pompéi et d'Herculanum, la mémoire réveillée du Paris de Gabriel de Saint-Aubin et de Boucher, celui de la Pompadour, de la Du Barry et de Sophie Arnould, plus vrai et vivant que les idées de ses « philosophes » et les fictions de

ses romanciers. Le faubourg Saint-Germain de Balzac était la reviviscence de Versailles, les journalistes de Balzac étaient les avatars des Encyclopédistes, ses duchesses et ses lorettes des versions nouvelles des princesses et des grisettes du siècle précédent. Ces persistances du XVIII^e dans l'après-Révolution, que les antennes de Balzac ont détectées dans la société de la Restauration, étaient moins visibles que celles du XVII^e de Louis XIV sous le règne de Louis XV. Elles n'en étaient pas moins sensibles dès l'Empire, chez les survivants nostalgiques, mais aussi chez des artistes tels que Prud'hon et Girodet, dans une quête de la grâce prenant ses distances avec l'épopée officielle.

La famille des frères Goncourt s'était anoblie sous Louis XV : le « siècle de Louis XV » et celui de Marie-Antoinette étaient leur Antiquité à eux, le premier état XVIII^e, le plus brillamment improvisé, de la planche de cuivre XIX^e, noircie, surchargée, modernisée que Balzac avait mise sous presse dans *La Comédie humaine*. Il leur revenait de reconstituer cet état antérieur et supérieur oublié, en réemployant l'instrument et en retrouvant le métier qui avait rendu si vivantes et modernes les gravures de Balzac et celles de leur ami le caricaturiste Gavarni, qui avait connu Balzac. Il était inévitable qu'ils en vinssent un jour à se faire à leur tour, après avoir été les archéologues du Paris pré-révolutionnaire et pré-balzacien par le *Journal* et le roman, les portraitistes balzaciens du Paris post-balzacien, celui dont ils étaient, bien malgré eux, contemporains.

Et de fait, dans *Illusions perdues*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, ou *La Cousine Bette*, la peinture au vitriol de la société parisienne de la Restauration et de la monarchie de Juillet laisse sans cesse transparaître en filigrane la persistance déformée de types et de mœurs dont les originaux remontent au Paris du XVIII^e. C'est Balzac lui-même qui a suggéré aux Goncourt l'idée d'une première modernité française, une modernité gaie et « rocaille », dont la modernité post-révolutionnaire n'est qu'une version infirme, alourdie et anxieuse. Le génie romantique de la surimpression historique, et de la comparaison implicite qu'elle autorise entre les époques qui se superposent sous la surface du présent, s'étend chez Balzac à des couches plus anciennes, remontant à la trame médiévale et Renaissance, et prêtant une vie extraordinaire à ses représentations de la société et des mœurs contemporaines. Les Goncourt ont bien été capables d'emprunter à Balzac sa méthode foisonnante d'évocation visuelle et de description exhaustive d'une société, mais il leur a manqué cruellement cette poésie romantique du palimpseste temporel et de la palingénésie sociale, commune à Balzac, à Chateaubriand, à Nerval, à Michelet, et que Proust retrouvera pour la porter à une désespérante perfection dans la *Recherche*. Leur XVIII^e siècle d'historiens est privé d'antériorité, et il en va de même pour leur XIX^e siècle de romanciers. Leur tableau du siècle de Louis XIV, à la différence de celui du XIX^e français tracé par Balzac, manque de *dessous*, pour leur emprunter une métaphore d'atelier de peinture.

Il n'en demeure pas moins que leur œuvre historique d'archéologues du « siècle de Louis XV » reste aujourd'hui la plus solide et éclatante introduction à une époque d'apogée de la monarchie française, mais aussi la plus ardente réfutation

des « lieux communs » nationaux qui en ont fait exclusivement une époque de corruption et de déclin.

Le plus difficile à combattre de ces poncifs, c'est l'universelle indignation vertueuse qui a accablé les maîtresses de Louis XV et qui a persécuté, jusqu'au martyre, la reine Marie-Antoinette. Les Goncourt ont été les premiers à comprendre que le tort principal de « l'Autrichienne » est d'avoir eu un époux fidèle, ce qui l'a contrainte à exercer à la fois deux emplois contradictoires et traditionnellement distincts sur le théâtre royal, celui d'épouse et de mère, et celui de maîtresse en titre. Cette confusion, outre sa naissance Habsbourg, a perdu la reine. L'ensemble des biographies féminines publiées par les Goncourt réhabilite l'alliance du charme, de l'esprit et de la volupté dont les maîtresses royales ont donné l'exemple à Versailles, à Choisy, à Louveciennes, et dont les actrices, les cantatrices et les artistes féminines de Paris, ces geishas françaises, ont multiplié à Paris le type et en ont rendu envieuse toute l'Europe. Lorsqu'il s'agit des maîtresses de Louis XV, comme de Marie-Antoinette, les biographies des Goncourt touchent souvent à la grande histoire politique. C'est notamment le cas pour le rôle déterminant joué par M^{me} de Pompadour dans l'arrivée de Choiseul au ministère et dans l'alliance impopulaire en France, de Paris et de Vienne, souhaitée par Choiseul et symbolisée par le mariage du petit-fils de Louis XV avec une archiduchesse Habsbourg.

Mais le grand mérite des Goncourt est d'avoir découvert, structuralistes avant l'heure, que les maîtresses de Louis XV et la reine Marie-Antoinette qui hérita de leur magistère public n'étaient pas de simples faiblesses ruineuses subies par des rois fainéants. Ils ont compris la fonction quasi mythologique que Louis XV, conformément à une tradition qui remonte au-delà de François I^{er} et de Diane de Poitiers, et qu'avaient relevée avec éclat Henri IV et Louis XIV, attribue auprès de lui à des femmes supérieurement séduisantes et douées, les sœurs Nesle, Jeanne Poisson, Jeanne Bécu, capables d'être dans son royaume les arbitres des élégances et des grâces de l'art de vivre. La France était une grande puissance économique et militaire, elle était le foyer le plus brillant des idées, des sciences et des techniques de l'Europe. Elle devint aussi – et c'est ce que manifestent aux yeux de l'univers les « Vénus » raffinées qui, à Versailles, partagent officiellement la couche du roi – la corne d'abondance de délices, de beauté et de luxe qui peut rendre douce et souriante la société humaine. C'est la première, et la dernière fois, dans l'histoire des États redoutables, que l'exercice de la puissance s'est associé publiquement avec autant d'élégance et de style au principe de plaisir.

Historiens du dernier siècle de la monarchie, les Goncourt ont été aussi les premiers historiens de l'art rocaille, de ses peintres, sculpteurs, dessinateurs, décorateurs, graveurs, ébénistes, orfèvres. Presque tous les chapitres des deux volumes de leur chef-d'œuvre, *L'Art au XVIII^e siècle*, commence par une vive attaque contre l'extraordinaire mélange français d'ignorance et de vanité. Ils écrivent, en exorde de leur chapitre « Chardin » :

Lorsqu'on entreprend de parler de l'art du XVIII^e siècle, de toucher à la mémoire de ses artistes, il vous prend, au seuil de cette étude, un grand sentiment de tristesse, une sorte de

mélancolique colère. Devant ce prodigieux exemple d'oubli, devant l'excès d'ingratitude et l'insolence de mépris d'une première postérité pour le grand siècle d'art de Louis XV, on se prend à douter des justices de la France. On se demande si la mode est tout notre goût, et si notre orgueil national lui-même ne relève pas de la mode avec la conscience de nos jugements. Quoi, se dit-on, c'est la France, la France si jalouse de ses autres gloires, qui a négligé celles-là, sorties pourtant toutes vives de son tempérament, de son caractère, de ses entrailles, frappée à l'image de tous ses traits ! C'est la France, qui, pendant tout un demi-siècle, a refusé de reconnaître les artistes vraiment nés d'elle, ses Maîtres français, les vrais fils de son esprit et de son génie².

L'attaque de la monographie qu'ils consacrent au très vilipendé Boucher n'est pas moins polémique et provocante :

Boucher est un de ces hommes qui signifient le goût d'un siècle, qui l'expriment, le personnifient et l'incarnent. Le goût français du XVIII^e siècle s'est manifesté en lui dans toute la singularité de son caractère : Boucher en demeurera non seulement le peintre, mais le témoin, le représentant, le type.

Ni le grand siècle ni le grand Roi n'avaient aimé la vérité dans l'art. Les encouragements de Versailles, les applaudissements de l'opinion avaient poussé l'effort de la littérature, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, l'ardeur des esprits et des talents, vers une grandeur menteuse et une noblesse convenue qui enfermaient le Beau dans la solennité et la règle d'une étiquette. Un sublime fait d'emphase, de pompe, de dignité, avait ébloui l'esprit de la France ; et fermant les oreilles aux accents de Shakespeare, les yeux aux tableaux de Teniers, la société française avait cru trouver dans une majesté fictive une loi suprême d'esthétique, un idéal absolu. Lorsqu'au siècle de Louis XIV succède le siècle de Louis XV [...], de la majesté cet idéal descend à l'agrément. Partout se répand un raffinement d'élégance, une délicatesse de volupté, ce que le temps appelle « la quintessence de l'aimable, le coloris des charmes et des grâces, l'embellissement des fêtes et des amours » [...]. L'âme du temps, c'est le génie de Boucher³.

Une autre pique assassine introduit au chapitre sur les Saint-Aubin :

En France, rien ne réussit comme l'ennui. Charmez la France, amusez-la, avec la légèreté, la grâce, la gaieté, l'esprit, avec le sourire d'une œuvre qui soit le sourire de la vie contemporaine ; vous, peintre, tracez d'un crayon qui se joue, la comédie de votre temps, dites Chardin ou Watteau, l'idéal familial ou poétique de votre siècle, vous n'entrerez pas dans cette gloire solennelle : la considération de la postérité. Singulière patrie que la nôtre ! Ingrate seulement pour les enfants de son génie ! Et voilà, sans plus de phrases, pourquoi les Saint-Aubin sont si bien morts et si bien enterrés⁴.

Pour obtenir la sympathie de leurs « hypocrites » lecteurs envers les femmes de grand talent, de goût sûr et de mœurs légères dont ils font le portrait, ou envers la manière improvisée et infaillible des artistes qu'ils veulent arracher au dédain et à l'oubli, les Goncourt ont inventé un style qui tient à la fois de la gravure au burin par sa précision technique et de la touche impressionniste par son pouvoir de suggestion sensorielle, dont je donnerai deux exemples en guise de conclusion. D'abord cette page sur les talents de geisha sublime déployés par M^{me} de Pompadour pour vaporiser l'ennui pascalien qui rongait l'intelligence de Louis XV :

Elle eut le génie, la patience et l'esprit, sinon de distraire absolument, au moins de caresser, d'adoucir et d'amuser le mal du roi. Elle l'enleva à ses souffrances avec une charité plus savante, avec des mains plus légères qu'aucune autre maîtresse. Une intuition plus complète du

tempérament moral du roi, un tact plus exercé et plus délicat de sa sensibilité nerveuse, une plus grande connaissance de tous les accords de son caractère ; la qualité rare de donner à tout ce qu'elle était, à tout ce qu'elle touchait, à la beauté comme au plaisir, un charme de renouvellement, une séduction de surprise ; une imagination vive, un esprit changeant et souple, une causerie animée et voltigeante, cette science et ces dons faisaient de Mme de Pompadour la plus admirable et la plus excellente berceuse de l'ennui d'un Louis XV. Et ce fut elle qui, par la succession de la distraction et la continuité du mouvement, la variété qui ôte l'insipidité à l'habitude, la nouveauté, l'agitation, l'entraînement, apporta le plus d'oubli et le plus de soulagement à l'âme du roi, lui procura les moins passagères délivrances, les plus longues activités, et lui rendit le mieux le goût de la vie⁵.

Enfin cette prodigieuse analyse de l'art du dessin de Watteau :

Voyez, sur toutes ces têtes d'hommes et de femmes, l'espèce de piétinement qu'y fait ce crayon revenant sur l'estompage, avec des sabrures, des petits traits géminés, des accentuations épointées, des tailles rondissantes dans le sens d'un muscle, des riens et des bonheurs d'art qui sont tout – un tas enfin de petits travaux de verve et d'inspiration trouvés devant le modèle, animant le dessin de mille détails de nature, vivifiant la teinte plate du plat papier, du relief et de l'épaisseur d'une touche. Et ces coiffures de femme, charbonnées à plat, avec le gros bout d'une pierre noire, dont le large égrenage rend le laineux et le frisant d'une chevelure. Et ces robes galantes, ces *négligés* aux plis cassés, à la rocaille tantôt précieusement détaillée avec la pointe de la plus aiguë mine de plomb, tantôt superbement indiquée dans la carrure d'un trait large, comme un trait fusiné. Et toujours ce beau contour, sinueux, courant, serpentant, ondulant, où s'écrase, aux ressauts de la forme, une garsse sanguine⁶.

Avec les Goncourt, c'est bel et bien tout un splendide XVIII^e siècle qui était rendu en plein jour à la mémoire française avec un mordant et une intelligence que lui-même n'avait pas cru mériter.

1. *La Duchesse de Langeais*, in *La Comédie humaine*, éd. par Pierre CITRON, vol. 4, Paris, Éd. du Seuil, 1986, pp. 96 b et 97 a.

2. Edmond et Jules DE GONCOURT, *Œuvres complètes*, IV-V, Genève et Paris, Slatkine Reprints, 1985, p. [83].

3. *Ibid.*, p. [173].

4. *Ibid.*, p. [95].

5. ID., *Madame de Pompadour*, in *Les Maîtresses de Louis XV et autres portraits de femmes*, éd. [...] par Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, 2003, pp. 253-254.

6. *L'Art du XVIII^e siècle*, éd. citée Slatkine Reprints, pp. 60-61.

KULTURKAMPF DANS LE ROMANTISME

LES GONCOURT, ROMANCIERS ANTI-ROMAINS

Tous les chemins mènent à Rome, et à certains moments, il semblait que tous les sujets d'études et tous les thèmes de conversation frôlassent ce terrain défendu. Ce terrain défendu, c'était, d'une façon générale, le retour des morts sur la terre et, tout spécialement, la discussion de ce qui peut survivre, dans la mémoire, d'amis perdus par de jeunes enfants.

HENRY JAMES, *Le Tour d'écrou*.

Mais tandis que j'ai contemplé la Rome antique paisiblement, sans être troublé (j'aurais pu, près du forum de Nerva, adorer ces fragments du temple de Minerve, dans leur pauvreté et leur dégradation), il m'a été impossible de tirer une joie de la deuxième Rome. Sa signification me troublait. J'étais poursuivi par l'idée de ma propre misère et de toutes les autres misères dont je sais l'existence. Je ne puis supporter le mensonge de la rédemption des hommes qui dresse si orgueilleusement sa tête dans le ciel.

SIGMUND FREUD,

Lettre à Fliess du 19 septembre 1901.

Quand la réalité imite la fiction

Madame Gervaisais est le dernier roman des deux frères Goncourt. Peu après l'achèvement et la publication du livre, en 1869, Jules, le plus jeune, dont la syphilis avait, comme celle de Baudelaire deux ans plus tôt, dégénéré en paralysie générale, entre dans la phase ultime de la maladie et meurt. L'œuvre jumelle de Jules et d'Edmond, dont le premier roman avait paru au moment du coup d'État du 2 décembre 1851, s'achevait ainsi avec le Second Empire, en 1870. Edmond

survivra un quart de siècle à son frère cadet, continuant seul leur *Journal* et poursuivant l'œuvre d'essayiste et de romancier commencée sous leurs deux prénoms.

Les circonstances ont fait de *Madame Gervaisais* le testament du couple fraternel qui, dès ses débuts communs, avait toujours écrit en collaboration, Edmond se chargeant surtout de la charpente et Jules du travail de l'ornementation et du style. Comme par une prémonition funeste, ce produit ultime de leur gémellité littéraire est imprégné d'une odeur d'hôpital encore plus âcre que celle qu'ils avaient injectée dans leur précédent roman, *Germinie Lacerteux*. Serait-ce une projection après coup, sur ce roman, de la tragédie qui frappa ses auteurs sitôt l'œuvre terminée et publiée ? Ou bien faut-il subodorer « quelque chose noir » qui soit effectivement commun à ce roman d'une névrose et à l'arrière-fond névrotique des deux frères, dont l'enfant de papier porterait l'empreinte au point de préfigurer par avance la maladie et la terrible agonie de Jules, sa mort et le « veuvage » d'Edmond ? Peut-on reconstituer le sombre « roman vrai » de l'engendrement de *Madame Gervaisais*, leur dernière œuvre commune, sombre et tortueuse à l'image de ses auteurs ? Le témoignage tardif, et comme repentant, du *Journal* d'Edmond sur les origines autobiographiques de *Madame Gervaisais* étaye la seconde hypothèse. Le roman est ancré dans les abysses de la secrète agressivité qui a ligué Edmond l'aîné et, à sa suite, Jules le cadet, au nom de l'Art, contre leur propre famille de grands bourgeois, avec laquelle pourtant ils ne cessèrent, ensemble, puis Edmond resté seul, l'un et l'autre bourgeois et mondains dans l'âme, d'entretenir extérieurement de confortables relations affectives, sociales et économiques. Dans le roman allégorique, *Les Frères Zemganno*, dont Edmond fera un monument à la mémoire de leur solitude à deux, il transposera au cirque le côté marginal de leur existence d'artistes célibataires : les frères du roman exercent ensemble le métier d'acrobates, sans autre famille ni société que les gens du voyage et les animaux du zoo ambulante. Dans *La Maison d'un artiste*, le même Edmond décrira la « cellule » tapissée de tableaux, de dessins, de statues, d'objets d'art, d'éditions rares et précieuses qu'ils habitaient à Auteuil : cette collection commencée avec son frère, ce reliquaire de sa présence, l'isole, comme le Des Esseintes de Huysmans, de la nature et de ce que Chateaubriand avait appelé « les sentiments généraux de l'humanité ». Mais à la différence de Des Esseintes, mal aimé par ses parents et retiré de la société, Edmond, qui avait été un enfant choyé, ne rompit jamais avec les siens ni avec la société : il avait soif de conversation, de reconnaissance, de succès. Son dévouement exclusif à la Beauté peut bien autoriser l'« artiste » qu'il est et, à plus forte raison, l'artiste double qu'il avait été avec son frère, à se montrer un monstre d'égoïsme. Il n'en reste pas moins un éternel enfant réclamant du monde la Bonté à laquelle il prétendait avoir droit et qui maintenant lui était refusée par les confrères et par le public.

Déjà, dans *Germinie Lacerteux*, publié quatre ans avant *Madame Gervaisais*, en 1865, un arrière-plan d'autobiographie se dissimulait sous la double prétention de la préface : scientifique (« aujourd'hui que le Roman s'est imposé

les études et les devoirs de la science ») et éthico-religieuse (« que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom : *Humanité* ; il lui suffit de cette conscience : son droit est là »). Fondateur d'école et annexionniste, Zola accrédiatera cette version de *Germinie*, « roman naturaliste¹ » :

Le livre fait entrer le peuple dans le roman ; pour la première fois, le héros en casquette et l'héroïne en bonnet de linge y sont étudiés par des écrivains d'observation et de style. En outre, il ne s'agit pas d'une histoire plus ou moins intéressante mais d'une véritable leçon d'anatomie morale et physique [...]. Cela suffit pour étaler tout un coin saignant de l'humanité. Le lecteur sent les sanglots lui monter à la gorge. Il arrive que cette dissection est un spectacle poignant, plein d'une haute moralité.

En fait, malgré cet alibi sociologique et humanitariste, Zola n'hésite pas à attribuer la réussite à la « névrose » des deux romanciers. Il ne croyait peut-être pas si bien dire. À plus d'un titre, *Germinie Lacerteux* est une fiction autobiographique. Le point de départ des Goncourt est l'histoire de Rose Malingre, qui n'était pas seulement un cas social et un objet d'observation sociologique. Cette domestique avait pratiquement élevé Jules et elle tenait auprès des deux frères le rôle de leur mère disparue en 1848. Après la mort de Rose, dont le dévouement ne s'était jamais démenti, ils avaient appris, avec un effarement non exempt de mauvaise joie, que la « pauvre Rose » avait mené à leur insu une vie de stupre et d'humiliations. Le double de leur « sainte mère », la « servante au grand cœur », avait réussi à leur cacher sa chute et sa descente aux enfers du sexe. Dans le roman, ils ont fait de Rose-Germinie la servante de M^{lle} de Varandeuil, modelée d'après l'une de leurs parentes, Cornélie Le Bas de Courmont, dont ils fréquentèrent le salon. Cette substitution épargnait aux deux artistes d'apparaître à contre-emploi, en « patrons » dupés. Mais elle leur permettait surtout de révéler et de dénoncer, aux dépens de Cornélie de Courmont, « l'autre côté » de la respectabilité bourgeoise : le monde des domestiques et sa promiscuité avec le « bas peuple », laissé avant eux, à les en croire et à en croire Zola, dans les coulisses du roman. Cette promotion d'une domestique au rang d'héroïne avait de quoi étonner sous la plume d'auteurs connus jusque-là pour leurs évocations des maîtresses royales du XVIII^e siècle et du grand monde d'écrivains et d'artistes du siècle de Louis XV. Zola résumera le paradoxe en parlant de « stylistes élégants qui s'encanaillent pour l'amour de l'art ».

Dans leur *Journal*, les auteurs de *Germinie Lacerteux* ne peuvent refuser quelque compassion à leur coupable et malheureuse servante, Rose. Dans le roman, Germinie est sans doute présentée comme une victime du « bas peuple » qu'incarnent ses deux odieux et amants plébéiens, Jupillon le bellâtre et Gautruche l'ivrogne. Mais l'Eurydice « en bonnet de linge » qui, après sa mort, avait poussé ses patrons à enquêter dans des bas-fonds dignes des *Mystères de Paris* n'est pas épargnée. Gantée de velours, et procédant avec une lente précision chirurgicale, la féroce misogynie des Goncourt anatomise les organes moraux et physiques de cette louve écorchée, insatiable, masochiste avant la lettre, qu'ils avaient eu la faiblesse d'excepter, sur la foi de leur « sainte mère », de la vocation

féminine à l'abjection et à la névrose. De biais, le coup porte aussi sur leur « sainte » mère elle-même, qui leur avait légué son naïf aveuglement sur la double vie de Rose Malingre.

Madame Gervaisais et son modèle

Le modèle de M^{me} Gervaisais, leur Eurydice dans les bas-fonds de la dévotion catholique, n'était pas une servante, mais une grande dame de leur famille, de leur milieu, et qui avait tenu, elle aussi, dans l'enfance d'Edmond le rôle d'une « seconde mère » : leur tante Nephtalie Le Bas de Courmont, morte à Rome en 1844. Cette fée avait répandu tant de bienfaits sur le jeune Edmond, elle était si intimement liée à sa vocation d'amateur d'art du XVIII^e siècle et d'écrivain que vingt ans encore après la publication de *Madame Gervaisais*, à l'occasion de la réédition du roman chez Lemerre en 1892, il évoquera longuement dans le *Journal* les « années profondes », datant de la monarchie de Juillet, où il avait « adoré » sa tante Nephtalie. Doux souvenirs qui lui étaient personnels et qu'il ne pouvait partager avec son frère cadet Jules, de huit ans plus jeune. Le modèle autobiographique du personnage central de leur nouveau roman n'était plus le substitut avili et quasi burlesque d'une comparse de leur ménage de célibataires, c'était l'ombre d'une tante morte que seul Edmond avait bien connue, pour laquelle Jules ne pouvait avoir d'attachement particulier, mais dont ils firent leur proie commune, la métamorphosant en M^{me} Gervaisais.

De Nephtalie de Courmont, sœur de leur mère et née comme elle Lefebvre de Béhaine, les deux romanciers n'ont retenu qu'un squelette et un schème narratif : sa haute position sociale, sa fortune, sa culture « moderne », sa maternité d'un enfant infirme, sa conversion au catholicisme et sa mort à Rome².

Sur ce mannequin abstrait, les deux frères romanciers ont cousu et brodé abondamment, faisant surgir peu à peu un personnage de Parisienne de la bonne société, veuve et mère mélancolique, qui, transposée à Rome, s'y laisse broyer par la grande machine mystique et sensuelle du catholicisme et par ses machinistes cléricaux. Ils la font mourir épuisée de jeûnes et de macérations, dans la salle d'audience du Vatican où elle allait recevoir la bénédiction du pape, s'affaissant sur son pauvre enfant aphasique dont elle avait cessé depuis longtemps de prendre soin et qui retrouve soudain la parole pour crier : « Ma mère ! »

Les premières indications sur « le roman de notre tante » sont de la main de Jules. Elles apparaissent dans le *Journal* dès 1856, peu après le premier voyage en Italie des Goncourt. La rédaction est mise en chantier en 1867, après un second voyage à Rome entrepris non pas pour retrouver les traces de Nephtalie, mais pour étoffer leur scénario de descriptions cueillies sur le motif et de personnages secondaires conformes à la couleur locale. La gestation de l'œuvre aura duré plus de dix ans. Elle a donné lieu, pour des écrivains plutôt casaniers, à deux voyages à l'étranger. Elle a laissé des traces abondantes d'un travail soutenu : un *Carnet de voyage en Italie* (1855-1856) illustré d'aquarelles et de dessins de Jules, et où les

deux romanciers s'exercent déjà alternativement sur des « morceaux de bravoure » destinés à leur futur roman ; un carnet de notes de lecture qui atteste à quel travail de bibliographie et d'érudition se sont livrés les deux frères pour explorer la superstitieuse « mentalité » catholique où ils ont décidé de plonger et noyer leur personnage de fiction. Même pendant la période où le roman prend tournure, le *Journal* rédigé en commun par Edmond et Jules ne contient que de fugitives allusions au « modèle » dont ils sont partis pour inventer leur personnage central et quasi unique. Et pour cause : ils tournent le dos à la Nephtalie qu'a connue Edmond, ils ont arraché la morte à ses solides fidélités familiales, ils ont attribué sa conversion à un reniement d'intelligence et de dignité, ils l'ont dépouillée de sa tendresse et de son deuil de mère pour l'affubler d'un délire érotico-mystique qui va jusqu'à la rendre indifférente à l'enfant infirme qu'ils lui font emmener avec elle à Rome.

Dans le *Journal* abondent en revanche les matériaux relatifs au véritable sujet du roman : ce n'est pas leur tante, mais la monstruosité de la foi catholique à laquelle elle s'était convertie. Son mari et sa proche famille avaient respecté les sentiments religieux de M^{me} de Courmont, les sachant inspirés par son deuil de mère. Ses deux neveux ont pris pour tâche de décrire cette conversion, qu'ils déplacent de Paris à Rome, comme un cas clinique, dont l'évolution est favorisée par les miasmes religieux délétères qui stagnent, avec l'humidité des marais Pontins, dans la capitale du catholicisme. Les propos de table des « dîners Magny », dont leur *Journal*, semaine après semaine, de 1862 à 1869, rapporte la quasi-sténographie, alimentent l'horreur qu'éprouvent les deux frères pour la religion romaine et inclinent leur roman vers le pamphlet anticléric. Les convives de ces fameux « dîners d'athées », Flaubert, Gautier, Sainte-Beuve, Renan, Berthelot, le médecin Robin, entre autres, confortent les Goncourt dans leur conviction que « Dieu est mort », que l'Église catholique romaine est son spectre, dernier obstacle, archaïque et vampirique, au triomphe de la « vérité triste » que découvre la science à l'intelligence déniaisée. George Sand, la seule femme à être admise, tardivement et pour peu de temps, dans ces banquets virils de l'intelligence moderne, est traitée dans le *Journal* avec un dédain goguenard. Tout hérétiques que soient le socialisme et l'humanitarisme de la « bonne dame de Nohant », ils sont encore trop chrétiens et larmoyants pour les Goncourt. La Femme (comme ils entendent le montrer par le chavirement romain de M^{me} Gervaisais, grande bourgeoise française et laïque) est trop faiblement organisée intellectuellement pour s'en tenir fermement à la moderne vérité scientifique, et elle est trop soumise, comme le peuple, à ses humeurs corporelles pour pouvoir défendre son esprit contre un encerclement par le clergé.

Un autre pôle de la vie sociale des deux frères est alors le salon de la princesse Mathilde, cousine de Napoléon III. S'entourant d'écrivains et d'artistes, la princesse fronde quelque peu la cour des Tuileries. Dans le grand débat de politique étrangère qui agite la bonne société du Second Empire finissant, la question de l'unité italienne, intimement liée à la question romaine, la princesse et ses amis, pour faire pièce à l'impératrice dévote, sont hostiles à la souveraineté

temporelle du pape et au soutien que lui apportent, jusqu'à la défaite de Sedan, les troupes de Napoléon 111³. Bien que les Goncourt n'aient pas donné de couleur expressément politique à leur roman sur Rome, leur sujet est d'actualité ; le tour âprement anticlérical qu'ils ont imprimé à leur tableau d'une Ville Éternelle arriérée et d'un Vatican-Soleil noir de la superstition en Europe épouse les convictions de l'« avant-garde » littéraire et artistique à laquelle ils se flattent d'appartenir et que partage la petite cour de la Verdurin bonapartiste qu'ils s'enorgueillissent de fréquenter assidûment. Mal en prit à Edmond : avec le « pastiche Goncourt » du *Temps retrouvé*, Proust a décoché contre son *Journal* cancanier et mondain d'avant-gardiste ranci une imparable flèche du Parthe.

Madame Gervaisais, par son contenu et, nous le verrons, par sa forme, « date » bien de la fin du Second Empire. Au contraire, quand le « modèle réel » du personnage central du roman, dont il avait été si peu question dans le *Journal* des deux frères, fait enfin son apparition, un quart de siècle plus tard, en 1892, dans le même *Journal* tenu par le seul Edmond, la mémoire de l'écrivain le retrouve dans sa vérité intemporelle, purifiée des torsions et travestissements dont il avait été victime entre 1856 et 1869, au cours de la fabrication frénétique par les deux frères de leur roman « naturaliste ». Tout s'est passé comme si Nephtalie, dont l'intelligence, le cœur, le talent et le goût avaient autrefois éveillé les dons d'Edmond enfant et adolescent, était revenue « telle qu'en elle-même » demander réparation à l'écrivain qui l'avait noircie, travestie et défigurée dans son roman. Eurydice revenue des Enfers pour obtenir justice de son amnésique Orphée n'arrache pas de lui, pourtant, une rétractation complète. La mémoire d'Edmond donne audience à la Nephtalie d'avant la conversion, la Nephtalie « artiste » et « lettrée », l'initiatrice qui lui inspirait « une adoration religieuse » : elle laisse à la porte la Nephtalie convertie et passée à l'autre bord. Edmond passe sous silence le caractère de déchéance mentale que, de concert avec son frère, il a attribué dans *Madame Gervaisais* à sa tante partie mourir pieusement à Rome : il maintient qu'il s'agit « de la pure et authentique histoire ». À la visiteuse d'outre-tombe n'est accordée que sa vérité de jeune femme, préalable à la mort de son fils aîné et à sa « chute » de la religion des lettres et des arts dans la religion catholique. La réconciliation avec celle qu'il avait connue autrefois à Paris, avant qu'il ne forme lui-même avec son frère ce couple d'artistes poussé comme le gui sur l'arbre généalogique de la famille, n'est en rien un reniement de ce qu'ils ont fait d'elle à Rome. Le temps d'une remémoration, Edmond consent à reconnaître une dette envers cette famille que, dans le *Journal*, il accable régulièrement de sarcasmes, bien que vivant souvent en symbiose avec plusieurs de ses branches, y compris la branche Courmont. Mais c'est au prix d'isoler Nephtalie, qui avait su le deviner et l'encourager enfant, et de la présenter comme une exception fugitive dans la « terrible bourgeoisie » de son arbre généalogique. La pointe dirigée contre l'autre Nephtalie, « traître » à l'art, aux lettres, aux Lumières modernes, capturée par les prêtres, s'est émoussée avec le temps : elle n'est ni retirée ni regrettée.

Avec toutes leurs limites, cependant, ces pages d'une singulière intériorité tranchent dans le *Journal* sur le persiflage monotone, les interminables

comméragés et les gémissements d'éternel incompris auxquels Edmond diariste a accoutumé son lecteur. Tout à coup, avec cette longue plage de mémoire, on a tout de même le sentiment d'avoir affaire à l'un de ces « souvenirs involontaires » dont Proust a écrit qu'ils sont « la matière première » pour l'artiste, « précisément parce qu'ils sont involontaires » et que, « se formant d'eux-mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique », ils nous rendent les choses « dans un exact dosage de mémoire et d'oubli », les libérant de « toute contingence », les résumant dans leur « essence extra-temporelle », dans la seconde innocence de la beauté⁴.

Et de fait, dans l'entrée du *Journal* datée du 30 août 1892, tel un de ces « antiques » qui, sous le coup de pioche, sont retrouvés presque intacts dans la muraille moderne où ils avaient servi de moellons, Nephtalie de Courmont, la tante maternelle des Goncourt, surgit devant Edmond « dans un exact dosage de mémoire et d'oubli », lui rendant présente son enfance en échange du portrait sincère que, comme sous sa dictée, il retrace d'elle. Il l'avait jusqu'alors ensevelie avec la défroque de M^{me} Gervaisais. Elle réapparaît auprès du voleur de cadavres, demandant un instant de vérité et le lavant ainsi, généreusement, d'un ancien remords que le vieil enfant ne s'était encore jamais avoué et que, d'ailleurs, il continue de refouler en partie. La cuisine infernale, la magie noire de la manipulation romanesque et la seconde innocence, la magie blanche, de la réminiscence involontaire, ces deux exercices littéraires que Proust oppose et rachète réciproquement, dans l'immense fugue de la *Recherche*, sont chez Edmond séparés par l'intervalle de deux décennies, et la réminiscence passagère, quasi accidentelle, qui ne le lave qu'un instant, vient de toute façon trop tard : rien ne réparera la profanation qu'il a commise, et dont il a rendu complice son jeune frère, en enfermant la bienfaitante Nephtalie dans le roman froidement mélodramatique et pamphlétaire de *Madame Gervaisais*. Cette « visite » aurait dû avoir lieu avant qu'Edmond ne complotte ce roman. Mais Edmond n'aurait pas été Edmond. C'est un « artiste » et un « écrivain » qui voit rouge dès qu'il est question de religion. Ce n'est pas un poète.

Aujourd'hui, la lecture de ce roman, sorti de la forge des deux frères en 1869, suppose que l'on ait lu d'abord la postface vaguement repentante écrite par Edmond vingt-trois ans plus tard. Cette lumière rétrospective, qui aurait dû être la « matière première » de l'écrivain, et non sa fragile, tardive et très partielle rétractation, donne du moins la mesure du carnage qu'avait été la lente, pénible, épuisante conception par les deux frères de *Madame Gervaisais*, payée, au dire même d'Edmond, par la mort de Jules. Voici ce qu'écrivait Edmond en 1892 :

Ces jours-ci, il m'est venu le désir de peindre la vraie M^{me} Gervaisais, qui fut une tante à moi, et de dire l'influence que M^{me} Nephtalie de Courmont, cette femme d'élite, eut sur les goûts et les aptitudes de ma vie.

La me de la Paix, quand j'y passe maintenant, il m'arrive parfois de ne pas la voir telle qu'elle est, de n'y pas lire les noms de Reboux, de Doucet, de Vever, de Worth, mais d'y chercher, sous les noms effacés dans ma mémoire, des boutiques et des commerces qui ne sont plus ceux d'aujourd'hui, mais qui étaient ceux d'il y a cinquante, soixante ans. Et je m'étonne de ne plus trouver, à la place de la boutique du bijoutier Ravaut ou du parfumeur Guerlain, la pharmacie

anglaise qui était à la droite ou à la gauche de la grande porte-cochère qui porte le n° 1.

Au-dessus, au premier, existait un grand appartement, qu'habitait ma tante, sous de hauts plafonds qui pénétraient mon enfance de respect. Et mes yeux ont gardé de ma chère parente le *souvenir de loin*, comme dit le peuple, le souvenir de ses cheveux bouffants en nimbe, de son front bombé et nacré, de ses yeux qu'on eût dit lointains dans leur cernure, de ses traits à fines arêtes, auxquels la phthisie fit garder, toute sa vie, la minceur de la jeunesse, du néant de sa poitrine dans l'étoffe qui l'enveloppait en flottant, des lignes austères de son corps, – enfin de sa beauté spirituelle que, dans mon roman, j'ai un peu battue et brouillée avec la beauté psychique de M^{me} Berthelot⁵.

Toutefois, je dois le dire, l'aspect un peu sévère de la femme, le sérieux de sa physionomie, le milieu de gravité mélancolique dans lequel elle se tenait, quand j'étais encore un tout petit enfant, m'imposaient une certaine intimidation auprès d'elle et comme une petite peur de sa personne, pas assez vivante, pas assez humaine.

De cet appartement où j'ai vu pour la première fois ma tante, il ne me reste qu'un souvenir, le souvenir d'un cabinet de toilette à la garniture d'innombrables flacons de cristal taillé et où la lumière du matin mettait des lueurs de saphir, d'améthyste, de rubis, et qui donnaient à ma jeune imagination, au sortir de la lecture d'*Aladin ou la lampe merveilleuse*, comme la sensation du transport de mon être dans le jardin aux fruits de pierre précieuse. Et je me rappelle – je ne sais dans quelles circonstances, j'avais couché deux ou trois nuits chez ma tante – la jouissance physique que j'avais dans ce cabinet aux lueurs féeriques, à me laver les mains jusqu'aux coudes dans de la pâte d'amandes : le lavage de mains à la mode chez les femmes distinguées de la génération de Louis-Philippe.

À des années de là, c'était au bout de la rue de la Paix – le second de la maison faisait le coin de la rue des Petits-Champs et de la place Vendôme – que ma tante occupait un vieil appartement charmant, un appartement qui coûtait, je crois bien, diable m'emporte ! en ce temps-là, 1 800 francs⁶. Dans le gai salon donnant sur la place Vendôme, on trouvait ma tante, toujours lisant, sous un portrait en pied de sa mère, qui avait l'air d'un portrait d'une sœur, d'une sœur mondaine : un des plus beaux Greuze que je connaisse et où, sous la grâce de la peinture du maître français, il y a la fluide coulée du pinceau de Rubens⁷. Le peintre, qui avait donné des leçons à la jeune fille, l'a représentée mariée, en la mignonnasse de sa jolie figure, de son élégant corps, tournant le dos à un clavecin, sur lequel, par derrière, une de ses mains cherche un accord, tandis que l'autre main tient une orange aux trois petites feuilles vertes : un rappel sans doute de son séjour en Italie et de la carrière diplomatique, en ce pays, du père de ma tante [...].

Et c'était, quand on entrait dans le salon, un lent soulèvement des paupières de la liseuse, comme si elle sortait de l'abîme de sa lecture.

Alors, devenu plus grand, je commençai à perdre la petite appréhension timide que j'éprouvais aux côtés de ma tante, je commençai à me familiariser avec sa douce gravité et son sérieux sourieur, remportant au collège, des heures passées près d'elle, – sans pouvoir me l'expliquer, – des impressions plus profondes, plus durables, plus captivantes, toute la semaine, que celles que je recevais ailleurs.

De ce second appartement ma mémoire a gardé, comme d'un rêve, le souvenir d'un dîner avec Rachel, tout au commencement de ses débuts, d'un dîner où il n'y avait qu'Andral, le médecin de ma tante, son frère et sa femme, ma mère et moi, d'un dîner où le talent de la grande artiste dramatique était pour nous seuls et où je me sentais tout fier et tout gonflé d'être des convives.

Mais ce dîner, c'était l'hiver, où je ne voyais ma tante que pendant quelques heures, le jour de mes sorties, tandis que l'été, tandis que le mois des vacances était une époque où ma petite existence, du matin au soir, était toute rapprochée de sa vie.

Dans ce temps, ma tante possédait à Ménilmontant une ancienne *petite maison*, donnée par le duc d'Orléans à M^{lle} Marquise ou à une autre illustre impure⁸. Oh ! le lieu enchanteur resté dans ma pensée et que, crainte de désenchantement, je n'ai jamais voulu revoir depuis ! La belle maison seigneuriale du XVIII^e siècle, avec son immense salle à manger, décorée de grandes

natures mortes, d'espèces de fruiteries tenues par des gorgias Flamandes, aux blondes chairs, et qui étaient bien certainement des Jordaens ; avec ses deux ou trois salons, aux boiseries tourmentées ; avec son grand jardin à la française, où s'élevaient deux petits temples à l'Amour, et avec son potager aux treilles à l'italienne, farouchement gardé par le vieux jardinier Germain, qui vous jetait son râteau dans les reins, quand il vous surprenait à voler des raisins ; et avec son petit parc et au bout du parc, son bois ombré d'arbres verts, où étaient enterrés le père et la mère de ma tante ; et encore, avec des dédales de communs et d'écuries, au fond de l'une desquelles on trouvait un original de la famille, occupé à fabriquer une voiture à trois roues et qui devait, un jour, aller toute seule.

Mais dans cette maison, mon lieu de prédilection était une salle de spectacle ruinée, devenue une resserre d'instruments de jardinage, une salle aux assises des places effondrées, comme en ces cirques en pleine campagne de la vieille Italie, et où je m'asseyais sur les pierres disjointes et où je passais des heures à regarder, dans le trou noir de la scène, des pièces qui se jouaient dans mon cerveau.

En ce ci-devant logis princier, ma tante, la femme de son frère, mère de l'ambassadeur actuel près le Saint-Siège, ma mère : les trois belles-sœurs menaient, tout l'été, une vie commune⁹.

Là, comme ma tante n'avait pas le mépris de l'enfant, du gamin, quand il lui semblait trouver chez lui une intelligence, elle me souffrait auprès d'elle la plus grande partie de la journée, me donnant toutes ses petites commissions, me faisant l'accompagner au jardin, porter le panier où elle mettait les fleurs, qu'elle choisissait elle-même pour les vases des salons, s'amusant de mes *Pourquoi* ? et me faisant l'honneur d'y répondre sérieusement. Et je me tenais un peu derrière elle, comme pris d'un sentiment d'adoration religieuse pour cette femme, qui me semblait d'une essence autre que celle des femmes de ma famille et qui, dans l'accueil, le port, la parole, la caresse de la physionomie, quand elle vous souriait, avait sur vous un empire que je ne trouvais qu'à elle, qu'à elle seule.

Et il arrivait que ma mère, se trouvant sans autorité sur moi, quand j'avais commis quelque méfait, la chargeait de me gronder, et ma tante, en quelques paroles hautainement dédaigneuses, sans que jamais il y eût en moi l'instinctive révolte du garçonnet en faute, me causait une telle confusion que je ressentais une véritable honte d'une peccadille.

Du reste, pour mieux connaître la femme et, je le répète, l'influence qu'elle a exercée sur moi, voici l'un de ces dimanches de Ménilmontant, que j'ai publié dans *La Maison d'un artiste*.

Vers les deux heures, les trois femmes, habillées de jolies robes de mousseline claire et chaussées de ces petits souliers de prune dont on voit les rubans se croiser autour des chevilles dans les dessins de Gavarni de *La Mode*, descendaient la montée se dirigeant vers Paris. Un charmant trio, que la réunion de ces trois femmes : ma tante avec sa figure brune pleine d'une beauté spirituelle, sa belle-sœur, une créole blonde, avec ses yeux d'azur, sa peau blanchement rosée et la paresse molle de sa taille, ma mère, avec sa douce figure et son petit pied.

Et l'on gagnait le boulevard Beaumarchais et le faubourg Saint-Antoine. Ma tante se trouvait être, en ces années, une des quatre ou cinq personnes de Paris énamourées de vieilleries, du *beau* des siècles passés, des verres de Venise, des ivoires sculptés, des meubles de marqueterie, des velours de Gênes, des points d'Alençon, des porcelaines de Saxe. Nous arrivions chez les marchands de curiosités, à l'heure où se disposant à partir pour aller dîner en quelque *tournebride* près de Vincennes, les volets étaient déjà fermés et où, dans la boutique sombre, la porte seule, encore entrebâillée, mettait une filtrée de jour parmi les ténèbres des amoncellements de choses précieuses. Alors, c'était dans la demi-nuit de ce chaos vague et poussiéreux, un farfouillement des trois femmes lumineuses, un farfouillement hâtif et chercheur, faisant le bruit de souris trotte-menu dans un tas de décombres, et des allongements, en des recoins d'ombre, de mains gantées de frais, un peu peureuses de salir leurs gants, et de coquets ramènements du bout des pieds chaussés de prune, puis des poussées à petits coups en pleine lumière de morceaux de bronze doré ou de bois sculpté, entassés à terre contre les murs.

Et toujours, au bout de la battue, quelque heureuse trouvaille, qu'on me mettait dans les

bras et que je portais comme j'aurais porté le Saint-Sacrement, les yeux sur le bout de mes pieds et sur tout ce qui pouvait me faire tomber. Et le retour avait lieu dans le premier et expansif bonheur de l'acquisition, faisant tout heureux le dos des trois femmes, avec, de temps en temps, le retournement de la tête de ma tante, qui me jetait dans un sourire : « Edmond, fais bien attention de ne pas le casser ! »

Ce sont certainement ces dimanches qui ont fait de moi le bibeloteur que j'ai été, que je suis, que je serai toute ma vie.

Mais ce n'est pas seulement le goût de l'art que je dois à ma tante – et du petit et du grand : c'est elle qui m'a donné le goût de la littérature. Elle était, ma tante, un esprit réfléchi de femme, nourri, comme je l'ai dit, de hautes lectures, et dont la parole, dans la voix la plus joliment féminine, – une parole de philosophe ou de peintre, – au milieu des paroles bourgeoises que j'entendais, avait une action sur mon entendement et l'intriguait et le charmait. Je me souviens qu'elle disait un jour, à propos de je ne sais quel livre : « *L'auteur a touché le tuf.* » Et cette phrase demeura longtemps dans ma jeune cervelle, l'occupant et la faisant travailler. Je crois même que c'est dans sa bouche que j'ai entendu pour la première fois, bien avant qu'ils ne fussent vulgarisés, les mots *subjectif* et *objectif*. Dès ce temps, elle mettait en moi l'amour des vocables choisis, techniques, imagés, des vocables lumineux, pareils, selon la belle expression de Joubert, « à des miroirs où sont visibles nos pensées », – amour qui plus tard devenait l'amour de la chose bien écrite¹⁰.

Avec la séduction qu'une femme supérieure met dans de l'éducation élevée, on ne sait pas combien grande peut être sa puissance sur une intelligence d'enfant. Enfin, c'est curieux, ma tante, je l'écoutais parler, formuler ses phrases, échappant à la banalité et au commun de la conversation de tout le monde, – sans cependant qu'elles fussent teintées de bleu, je l'écoutais avec le plaisir d'un enfant amoureux de musique et qui en entend¹¹. Et certes, dans l'ouverture de mon esprit et dans la formation de mon talent futur, elle a fait cent fois plus que les illustres maîtres qu'on veut bien me donner.

Pauvre tante, je la revois quelques années après la vente de Ménilmontant, à une de mes premières grandes sorties autorisées par ma mère ; je la revois dans une petite maison de campagne, louée en hâte, un mois où elle était très souffrante, dans la banlieue, une maison cocasse à créneaux, collée contre un grand mur, avec, au-dessous, un jardin comme au fond d'un puits. C'était le matin. Ma tante était encore couchée. Flore, sa vieille femme de chambre, qui avait sur le nez un pois chiche paraissant sautiller, quand les choses allaient mal à la maison, me disait que sa maîtresse avait passé une mauvaise nuit. Et aussitôt que ma tante m'eut embrassé, son premier mot à sa femme de chambre était : « Donne-moi un mouchoir ». Et je m'apercevais qu'elle lui tendait le mouchoir de la nuit plein de sang et que ses maigres mains cherchaient à cacher. Et je la revois encore, avant son départ, dans un appartement de la rue Tronchet, comme perdue, comme un peu effacée, dans le brouillard d'émanations de plantes médicinales¹².

À Rome, le récit de la vie de M^{me} Gervaisais, de la vie de ma tante, en notre roman *mystique* est de la pure et authentique histoire. Il n'y a absolument que deux tricheries à l'endroit de la vérité dans tout le livre.

L'enfant tendre, à l'intelligence paresseuse, que j'ai peint sous le nom de Pierre-Charles, était mort d'une méningite, avant le départ de sa mère pour l'Italie ; et sur ce pauvre et intéressant enfant, présentant un sujet plus neuf sous la plume d'un romancier, j'ai fait peser le brisement de cœur et les souffrances morales de son frère cadet en la folie religieuse de sa mère¹³.

Et enfin, ma tante n'est pas morte en entrant dans la salle d'audience du pape, mais en s'habillant pour aller à cette audience¹⁴.

Cette mélodie monotone et comme murmurée pour soi-même, éteignant les scintillements et atténuant les rehauts de l'« écriture artiste », est une trouvaille du vieil Edmond. Les dernières années du *Journal* en offrent quelques rares autres exemples. À l'appel de cette voix basse, qui semble hésiter parfois, le fantôme de

Nephtalie de Courmont se lève, à demi effacé, en vif contraste avec le portrait « à la Rubens » de sa mère par Greuze qui ornaît son salon donnant sur la place Vendôme, en plus vif contraste encore avec le portrait bitumineux de la « folle mystique » dressé autrefois par Edmond et son frère. Sous cet éclairage d'enfance, avant la chute, la jeune femme apparaît à la manière d'une sibylle annonçant à Edmond et suscitant son avenir d'« artiste », qui à son tour entraînera celui de Jules. Dans son cabinet de toilette de la rue de la Paix, comme dans les expéditions qu'elle organise chez les marchands de « vieilleries » du faubourg Saint-Antoine, elle est l'initiatrice du culte du bibelot et de l'amour de l'objet d'art qu'Edmond fera partager à son frère. Sa maison de Ménilmontant, une « folie » du XVIII^e siècle, est un peu la corne d'abondance répandue dans l'imagination d'Edmond et d'où sortiront, signés des deux frères, les *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, l'*Histoire de Marie-Antoinette*, *L'Art du XVIII^e siècle*, *Les Maîtresses de Louis XV* et *La Femme au XVIII^e siècle*, autant de « fabriques » ouvragées élevées par ces furieux misogynes à la gloire d'une civilisation toute féminine. Muse et fée, Nephtalie est aussi et surtout la puissance tutélaire dont Edmond a reçu, ou plutôt recueilli sur ses lèvres, la tradition de cette langue dans la langue qu'est la littérature. Profanant ce qu'il avait adoré, Edmond avait représenté l'héroïne de *Madame Gervaisais* tellement détruite de dévotion qu'elle repoussait la porte sur son enfant infirme, à peu près privé de la parole et ne vivant que par et pour sa mère.

Dans les derniers paragraphes du récit rétrospectif d'Edmond, en 1892, la maladie et la mort s'associent au souvenir de Nephtalie, comme pour justifier la pathologie et l'agonie qu'il a inventées, avec son frère, pour *Madame Gervaisais*. La « petite peur » qu'Edmond enfant ne peut s'empêcher d'éprouver dans l'aura « mélancolique » qui émane de sa tante, à son aspect « un peu sévère », devient révélation précoce du *nevermore* dans les deux dernières entrevues que l'adolescent eut avec elle, avant qu'elle ne partît se soigner au soleil de Rome et y mourir, « très souffrante », auprès d'un jardin « comme au fond d'un puits », son mouchoir taché de sang, ou s'effaçant déjà « dans le brouillard d'émanations de plantes médicinales », rue Tronchet. Quelques mois avant qu'Edmond n'eût consigné ces réminiscences, dans un autre accès de « souvenir involontaire », le 18 mars 1892, le ramenant cette fois vers « l'image de son père », mort quand il avait douze ans, le vieil homme évoquait brièvement Nephtalie dans sa fonction redoutable de Parque, initiatrice de mort aussi bien que de beauté :

Et le soir, rentrant à la pension Goubaux, dans un rêve qui tenait du cauchemar, ma tante de Courmont, l'intelligente femme dont j'ai fait Mme Gervaisais, celle qui tout enfant m'a appris le goût des belles choses, m'apparaissait, en une réalité à douter si ce n'était pas une vraie apparition, me disant : « Edmond, ton père ne passera pas trois jours. » C'était la nuit du dimanche ; et le mardi soir, on venait me chercher pour aller à l'enterrement de mon père¹⁵.

Dans le *Journal* d'Edmond, M^{me} de Goncourt mère, c'est avant tout celle de Jules, le cadet, « son bel enfant », « son petit lauréat du Grand Concours », « son cher adoré » ; le regard quasi maternel de Nephtalie, au contraire, s'adresse spécialement à Edmond. Elle est à l'origine de son œuvre et de son destin

propres. Il a reçu d'elle les premières amorces et comme le programme de sa vocation d'« artiste ». Elle a aussi déterminé son destin d'écrivain et, par ricochet, celui de son frère cadet Jules, à qui il a transmis le double message, avant d'en demeurer le seul dépositaire. Entre les deux versants de sa vie, celui qui l'a associé à son jeune frère et celui qui l'en laisse privé, s'interpose *Madame Gervaisais*, que Jules appelait « le roman de ma tante ». Comme si le fil donné au départ par la Parque et la Fée, et dont les deux frères ont tressé l'œuvre commune (dédiée « à la mémoire de M^{me} de... ») avait été alors rompu par elle, précipitant Jules dans la mort et laissant Edmond seul devant le métier. Dans son *Journal*, l'athée Edmond tourne autour de l'idée que la composition de *Madame Gervaisais* a été cause de la mort de son frère, et que de cette mort il est responsable et coupable :

J'ai raconté, dans une lettre à Zola écrite au lendemain de sa mort, le soin amoureux qu'il mettait à l'élaboration de la forme, à la ciselure des phrases, au choix des mots, reprenant des morceaux écrits en commun et qui nous avaient satisfaits tout d'abord, les retravaillant des heures, des demi-journées, avec une opiniâtreté presque colère, ici changeant une épithète, là faisant entrer dans une période un rythme, plus loin refaçonnant un tour de phrase, fatigant, usant sa cervelle à la poursuite de cette perfection du style, si difficile, parfois impossible de la langue française, dans l'expression des sensations modernes et, après ce labeur, restant de longs moments brisé sur un canapé, silencieux dans le nuage d'un cigare opiacé. Et cet effort du style, jamais il ne s'y livra avec plus d'acharnement que dans le dernier roman qu'il devait écrire, dans *Madame Gervaisais*, où peut-être la maladie, qui était en train de le tuer, lui donna dans certains fragments, je le croirais, comme l'ivresse religieuse d'un ravissement¹⁶.

Dans sa fureur de donner corps littéraire, à force de fards, au personnage fictif substitué par les deux frères à la Nephtalie que connaissait Edmond, Jules a fini par connaître lui-même les « ravissements » qu'il prêtait au personnage, et commencé à laisser dissoudre son propre esprit dans des « nuage[s] de cigare opiacé » qui ressemblent au « brouillard d'émanations de plantes médicinales » au sein duquel Nephtalie, dans les souvenirs d'Edmond, commençait à s'évanouir avant de partir pour Rome.

M^{me} de Courmont était partie sur les ordres de son médecin, accompagnée de son second fils Alphonse, qui lui survécut et que ses cousins Goncourt, ses hôtes et ceux de son père veuf au château de Croissy, évoquent souvent, sans indulgence, dans leur *Journal*. Quelques mois avant son départ, elle avait perdu son fils aîné, Arthur, un « enfant tendre, à l'intelligence paresseuse », qui mourut à Deuil, en Seine-et-Oise. C'est cet enfant tôt disparu, et dont le deuil avait ramené M^{me} de Courmont dans l'Église, qui a été substitué par les Goncourt à l'autre, le survivant en réalité d'excellente santé qu'ils remplacent à Rome, aux côtés de M^{me} Gervaisais, par son aîné infirme rebaptisé Pierre-Charles. Réminiscence du mythe de Niobé, les deux romanciers ont fait de cet enfant le témoin oculaire et la première victime de la chute et du foudroiement de sa mère. Sitôt le roman achevé et publié, Edmond ne tarda pas à éprouver lui-même le déchirement et la douleur de Niobé. La lente agonie de son cadet dans les premiers mois de 1870, telle que la rapporte le *Journal* que l'aîné continue à tenir seul, révèle tout ce qu'il y avait de maternel dans la passion qu'il portait à Jules :

Ma mère, sur votre lit de mort, vous m'avez mis la main de votre enfant chéri et préféré dans la mienne, en me recommandant cet enfant avec un regard qu'on n'oublie pas¹⁷.

La misogynie de ce couple est aussi paradoxale que son horreur sacrée de la religion, ou sa haine de la famille, tant les deux frères vouent un culte religieux à leur mère : ils n'exècrent à ce point « la Femme » corrompue et corruptrice que pour se réserver, dans leur autosuffisance gémellaire, l'adoration et l'exercice d'une essence féminine intacte, la maternité. Successeur auprès de Jules de leur mère par le sang, Edmond a aussi transmis à Jules le legs de Nephtalie, sa mère spirituelle : la littérature. Dans le *Journal*, quand il ne s'inquiète pas d'une éventuelle vindicte sur son frère de la morte offensée, il se demande s'il n'y avait pas contradiction funeste entre ses devoirs maternels envers son cadet orphelin, et sa propre vocation littéraire, qu'il tenait de sa tante, et qu'il a communiquée, peut-être à contre-emploi, à Jules :

À cette heure, je maudis la littérature. Peut-être sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait¹⁸.

Et c'est avec l'obsession d'une faute obscure que ce Moderne, grand contempteur de l'Antiquité classique, cet Artiste, grand contempteur de la religion catholique, exhale son veuvage fraternel en lamentations d'Hécube dépouillée de ses enfants ou de Vierge mère pleurant son Fils :

Dire que c'est fini, fini à tout jamais ! Dire que cette liaison intime et inséparable de vingt-deux ans, dire que ces jours, ces nuits passées toujours ensemble, depuis la mort de notre mère en 1848, dire que ce long temps, pendant lequel il n'y a eu entre nous que deux séparations de vingt-quatre heures, dire que c'est fini, fini à tout jamais ! Est-ce possible ?

Je ne l'aurai plus marchant à côté de moi, quand je me promènerai. Je ne l'aurai plus en face de moi, quand je mangerai. Dans mon sommeil, je ne sentirai pas son sommeil dans la chambre à côté. Je n'aurai plus avec mes yeux ses yeux pour voir les pays, les tableaux, la vie moderne. Je n'aurai plus son intelligence jumelle pour dire avant moi ce que j'allais dire, ou pour répéter ce que j'étais en train de dire. Dans quelques jours, dans quelques heures va entrer dans ma vie, si remplie de cette affection qui, je puis le dire, était mon seul et unique bonheur, va entrer l'épouvantable solitude du vieil homme sur la terre¹⁹.

Or cette douleur et ce deuil avaient été répétés par avance dans *Madame Gervaisais*, à la fois dans le mutisme de Pierre-Charles, qui se brise enfin sous le poids de sa mère morte dans le cri final du roman : « Ma mère ! », et dans ce que les romanciers ont auparavant prêté à l'enfant de souffrance silencieuse, devant l'aliénation progressive de sa mère détruite par la maladie et les dévotions. Le *Journal* d'Edmond terrifié observant l'agonie de son frère fait écho au roman, où tous deux avaient décrit en langage clinique le naufrage de M^{me} Gervaisais réfléchi dans les yeux de son fils. Même alternance dans le roman et le *Journal* d'éclaircies et de crises, mêmes symptômes autistiques qui font disparaître le sourire et l'attention à l'autre sur le visage de l'être aimé. Edmond écrit après coup ce que Pierre-Charles, privé de la parole, ne pouvait exprimer :

J'ai peur, et j'ai peur seulement de ce quelque chose d'indéfinissable et d'un autre être qui se glisse en lui²⁰.

Reniant sa maternité, M^{me} Gervaisais en était venue à ignorer l'existence de son enfant. Auparavant, elle avait coupé tous les liens sociaux, abandonné tout le décorum de la grande bourgeoise raffinée. De même, Edmond observe chez son frère la ruine de la « personne comme il faut », « bien née », « bien élevée » :

Il fallait enfin que chez lui, comme sous le coup des anciennes vengeances divines, toutes les aristocraties naturelles, toutes les supériorités pour ainsi dire inhérentes à la peau fussent dégradées jusqu'à l'animalité²¹ !

Les extases de M^{me} Gervaisais, dont Pierre-Charles est seul témoin, ont leur équivalent dans les états étranges où la paralysie générale plonge Jules :

C'étaient des élancements qui ressemblaient à des envolées d'oiseau blessé, en même temps que sur sa figure apaisée aux yeux congestionnés de sang, au front tout blanc, à la bouche entr'ouverte et pâlement violette, était venue une expression qui n'était plus humaine, l'expression voilée et mystérieuse d'un Vinci²².

Il n'est pas jusqu'à la phase finale de la maladie de l'écrivain, une crise de phtisie, qui n'ajoute à la coïncidence entre l'agonie de l'héroïne et celle de l'un des deux auteurs. La fidèle suivante de la tragédie domestique du roman, Honorine, y tient lieu de la bonne Pélagie qui assiste Edmond, à distance respectueuse, dans sa longue veillée au chevet du frère qui se défait.

Ainsi le destin du couple fictif, l'enfant et la mère, avait-il prophétisé celui des auteurs de la fiction. Fallait-il que ceux-ci aient offensé en l'écrivant ce qu'une part d'eux-mêmes (ou l'un d'entre eux, plus que l'autre) considérait comme sacré, la mémoire de Nephtalie, pour que, « comme sous le coup des anciennes vengeances divines », cette part violée fit irruption dans leur réalité et les identifîât cruellement à leur propre texte ! Par-delà la clinique, et en dépit de ses auteurs, *Madame Gervaisais* s'apparente au *Spirite* de Théophile Gautier et à la *Ligeia* d'Edgar Poe²³ : chassé par le naturalisme, le fantastique se venge sur les négateurs du surnaturel. Par-delà son esthétique scientiste et son idéologie anticléricale, contre les intentions des romanciers, *Madame Gervaisais* applique à ses auteurs la « réversibilité » maistrienne et baudelairienne. Dans les deux cas, le miroir littéraire où le couple d'écrivains avait cru évoquer, en faisant avouer sa « vérité » à une morte, la Beauté moderne, au prix d'offenser des souvenirs qui étaient sacrés pour Edmond, a émis en réponse, les frappant de plein fouet, une vérité de foudre et de mort.

Ressaïsi sur son fond autobiographique, ce roman se révèle une assez prodigieuse chrysalide littéraire : sur lui se referment avec une sorte de pesanteur funèbre les ailes de l'imagination romantique, catholique avec Chateaubriand et Balzac, fantastique avec Nodier et Gautier ; mais il contient, encore repliées mais entièrement développées, celles de l'imaginaire « décadent » dont Huysmans déploiera tout le spectre. Zola ne s'y trompe pas, qui, tout en annexant l'œuvre des frères Goncourt au roman naturaliste, discerne déjà en elle la Byzance fin de siècle :

Si la foule ne s'agenouille jamais devant eux, ils auront une chapelle d'un luxe précieux, une

La Rome des Goncourt

Madame Gervaisais, le titre annonce un personnage : il n'énonce pas le lieu qui sera l'autre protagoniste du drame, Rome. C'est le seul roman des Goncourt qui n'ait pas pris Paris pour décor. Le choix était sans doute suggéré par Nephtalie, le « modèle » familial du personnage. Mais il était surtout propice au vrai sujet du roman, la hideuse et *a priori* inexplicable « conversion » d'une « femme supérieure » au catholicisme, d'une Parisienne moderne à la religion romaine, c'est-à-dire aux yeux des Goncourt, tenants d'une modernité littéraire liée au « progrès » des sciences historiques et physiques, l'histoire d'une régression mentale. Dans *Madame Gervaisais*, Paris n'apparaît que de loin, dans quelques retours en arrière sur le passé de l'héroïne, sur son milieu d'origine, austère, cultivé, fidèle aux Lumières. Tout recommence et tout finit pour elle à Rome et par Rome : elle y arrive au premier chapitre, et elle y meurt au dernier, selon une unité de lieu, de temps et d'action qui n'est pas loin d'être classique. Rome appelle la tragédie. La tragédie appelle les personnages de haut rang. Il n'en est pas pour les Goncourt de plus haut que celui de leur naissance : *Madame Gervaisais* est la tragédie romaine d'une grande bourgeoise parisienne « éclairée ». Fort hostiles au trop religieux XVII^e siècle redécouvert par Chateaubriand et Sainte-Beuve (« si ennuyeux, si antipathique, d'une si mauvaise langue entre la langue grasse du XVI^e et la langue claire du XVIII^e...²⁵ »), fort étrangers à l'Antiquité que leur ami Paul de Saint-Victor admire niatement et qu'ils exècrent, ils ont dû s'imposer une cruelle violence et travailler contre leur pente pour appliquer leur imagination à une Rome remplie de ruines et d'œuvres d'art antiques, et, à plus forte raison, à la Rome pontificale de Poussin et du Bernin. Leur goût, reniant David et tout ce qui relie le premier romantisme au néo-classicisme, s'est donné pour âge d'or la Régence et le règne de Louis XV, Watteau, Gabriel de Saint-Aubin et Fragonard. Leur œuvre d'historiens des mœurs et de l'art du XVIII^e siècle a beaucoup fait pour donner au style Napoléon III une couleur rocaille qui depuis n'a plus quitté les beaux quartiers.

Leur vocation littéraire commune s'était déclarée en 1849, l'année même où commence à paraître la première édition des *Mémoires d'outre-tombe*. Ont-ils lu sur-le-champ l'épopée par laquelle Chateaubriand avait voulu remémorer son siècle ? Le christianisme affirmé partout dans les *Mémoires*, le dégoût affiché par Chateaubriand pour le « siècle de Louis XV » auraient dû faire fuir les auteurs de *La Femme au XVIII^e siècle*. Mais il faut croire que, malgré leurs préférences « voltairiennes », ils furent fascinés par la modernité du style et de la mosaïque des *Mémoires*, et partagèrent l'enthousiasme de leur ami Flaubert pour le testament littéraire de René, sinon pour son testament politique et religieux. Le fait est qu'une des rares consolations de Jules dans les premiers temps de sa

longue agonie, commencée, rappelons-le, peu de temps après la parution de *Madame Gervaisais*, en 1869, c'est la lecture à haute voix des *Mémoires*. Edmond écrit le 18 juin 1870 :

Avant-hier jeudi, il me lisait encore les *Mémoires* de Chateaubriand : c'était le seul intérêt et la seule distraction du pauvre enfant²⁶.

Un peu plus tôt, le 9 mai, Jules, en train de lire Chateaubriand, avait dû s'interrompre :

Ce lundi, il lisait une page des *Mémoires d'outre-tombe*, il est pris d'une petite colère à propos d'un mot qu'il prononce mal. Il s'arrête tout à coup. Je m'approche de lui, j'ai devant moi un être de pierre, qui ne me répond pas et reste muet sur la page ouverte. Je lui dis de continuer, il demeure silencieux ; je le regarde, je lui vois un air étrange, avec comme des larmes et de l'effroi dans les yeux. Je le prends dans mes bras, je le soulève, je l'embrasse. Alors ses lèvres jettent avec effort des sons, qui ne sont plus des paroles, des murmures, des bruissements douloureux qui ne disent rien... Serait-ce, mon Dieu, une paralysie de la parole?... Tout à coup le voici qui reprend le volume, et veut lire, veut absolument lire. Il lit : « Le cardinal Pa[cca] », puis plus rien : impossible de finir le mot... Il froisse la page, il l'approche de ses yeux, il la rapproche tout près et encore plus près ; on dirait qu'il veut s'entrer l'imprimé dans les yeux. La désespération de ce vouloir, la colère de cet effort ne peut s'écrire. Non, jamais jamais je n'ai été témoin d'un spectacle aussi douloureux, aussi cruel. C'était comme l'enragement d'une conscience d'homme de lettres, de fabricant de livres, qui s'aperçoit qu'il ne sait plus même lire²⁷.

Le passage sur lequel s'arrête la vie d'homme de lettres de Jules de Goncourt se trouve au livre XXX des *Mémoires*, consacré à l'ambassade de Chateaubriand à Rome, en 1828-1829, au moment où le mémorialiste fait le récit du conclave qui suit la mort du pape Léon XII. Edmond ne dit rien lui-même des *Mémoires*. Il déteste sûrement leur esprit, même s'il est ébloui, comme son frère et comme Flaubert, par leur style. Le *Journal* atteste du moins à quel point Jules, acharné depuis plusieurs années sur les poèmes en prose romains qui constellent leur roman, reste hanté par la vision que Chateaubriand dans ses *Mémoires* avait offert de Rome, qui en est un des thèmes majeurs.

C'est à Rome, en 1803, que la première idée de *Mémoires* était venue à Chateaubriand. Par deux fois, en deux livres entiers séparés chronologiquement par un quart de siècle, les *Mémoires d'outre-tombe* célèbrent Rome. À la date de 1803, sous le pontificat humilié de Pie VII, le théâtre foudroyé de la grandeur classique et la capitale du catholicisme occupée par les troupes du premier consul associent leur mélancolie et leur deuil :

Le Tibre sépare les deux gloires : assises dans la même poussière, Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans ses catacombes²⁸.

C'est dans ce somptueux et funèbre décor de ruines et de sépultures que Chateaubriand met en scène, par un savant montage discontinu de lettres, l'arrivée auprès de lui de Pauline de Beaumont, sa conversion et sa fin, précédée d'une ultime promenade au soleil, dans le Colisée aux trois quarts écroulé :

Elle leva les yeux ; elle les promena lentement sur ces portiques morts eux-mêmes depuis tant d'années, et qui avaient tant vu mourir ; les ruines étaient décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne, et noyées dans la lumière. La femme expirante abaissa ensuite, de gradins en gradins jusqu'à l'arène, ses regards qui quittaient le soleil ; elle les arrêta sur la croix de l'autel, et me dit : « Allons, j'ai froid ». Je la reconduisis chez elle ; elle se coucha et ne se releva plus²⁹.

Le sobre récit des funérailles parachève cette élégie funèbre qui lie en un contrepoint inoubliable l'extinction d'une belle âme et l'auguste déclin des deux Rome. Ne serait-ce pas cette canonisation littéraire de Pauline de Beaumont à Rome qui aurait donné à Jules l'idée de rivaliser avec Chateaubriand et de mettre à son tour en musique, dans un esprit entièrement opposé, mais dans un style qui soutienne la comparaison, le portrait que lui faisait son frère aîné de leur tante Nephtalie et le récit de sa triste mort, dans la même ville et de la même maladie que Pauline ? D'emblée « classiques », les pages envoûtantes des *Mémoires* invitaient à la variation et à l'amplification. L'atroce agonie solitaire que connaît à Rome M^{me} Gervaisais convertie est la réponse des Goncourt à la mort très douce de M^{me} de Beaumont, dans les bras de son amant, revenue à la foi romaine pour l'amour de lui et entourée de la vénération de toute la Rome catholique.

À la date de 1828, au livre XXIII des *Mémoires d'outre-tombe*, à l'intérieur du récit de l'ambassade de Chateaubriand auprès du Saint-Siège, un autre « lieu » romain, devenu commun dès le XVIII^e siècle et déjà superbement traité par Mme de Staël dans *Corinne*, le mercredi saint à la chapelle Sixtine, avait été repris splendidement par Chateaubriand : le morceau de bravoure était donné comme une lettre adressée à M^{me} Récamier, dont Chateaubriand savait qu'elle avait elle aussi été émue, en 1825, par cette sublime liturgie ; il remémorait pour elle l'effet religieux créé « dans les ombres » qui « envahissaient lentement les fresques de la chapelle », l'ascension chorale du célèbre *Miserere* d'Allegri. La lettre se concluait par une sentence digne du vieux Corneille ou du vieux Poussin :

C'est une belle chose que Rome pour tout oublier, mépriser tout et mourir³⁰.

Lors de leur voyage en Italie, en 1855-1856, Edmond et Jules s'étaient chacun exercés, sur deux colonnes, à rivaliser avec Chateaubriand dans la description de la liturgie funèbre du Christ à la Sixtine, et de l'effet conjugué des fresques de Michel-Ange et du chœur de castrats chantant le *Miserere*. Les deux exercices fusionneront dans le chapitre XXV du roman, étape décisive de la capture de M^{me} Gervaisais par Rome.

Rien n'y subsiste (sauf la noblesse du thème, qui exhause *Madame Gervaisais* au-dessus du roman naturaliste) de cette mélancolie funèbre mais pénétrée d'un espoir rédempteur et consolateur, que Chateaubriand avait entendue et fait entendre à Rome. Vidés, comme la triste majesté des ruines antiques, de leur sens religieux, la prière du *Miserere* et les fresques de Michel-Ange ne sont plus chez les Goncourt que des leurres trompant les sens troublés d'une malade et arrachant une Parisienne à sa raison française et moderne pour la jeter entre les mains des prêtres italiens et dans les ténèbres d'une folie mystique. La rivalité rageuse des

romanciers avec la beauté du texte mère n'a d'égale que leur volonté polémique de tourner sourdement en dérision le lieu commun d'élévation et d'admiration d'où Chateaubriand avait tiré d'incomparables accents.

La Rome des *Mémoires d'outre-tombe* est la cité refuge pour grands blessés de l'Histoire et un splendide « désert » pour artistes tournant le dos à la vulgarité moderne. Stendhal, que les Goncourt semblent avoir ignoré, finit par résumer, dans la Rome de ses *Promenades*, son Italie passionnée et sensuelle, protégée contre la contagion bourgeoise du Nord par l'archaïsme même de son gouvernement ecclésiastique. Dans *Madame Gervaisais*, Rome est devenue une cité-pieuvre, un piège dévorateur. Ne déployant d'abord pour sa visiteuse que ses attraits superbes ou voluptueux, elle y révèle peu à peu, trop insensiblement pour que la prisonnière ait l'occasion de se reprendre, son appétit de spectre pour la chair et le sang frais venus d'ailleurs. Les deux figures de prêtres, qui, tour à tour, l'un avec onction, l'autre avec brutalité, s'emparent de la conscience de M^{me} Gervaisais et l'aident à rompre ses derniers liens avec le Paris des Lumières, ne sont que les tentacules enfin risqués hors des fleurs, des pompes, des chefs-d'œuvre sous lesquels ils se lovaient, par la pieuvre romaine. Et le crescendo irrésistible et lent qui fait passer l'étrangère fascinée des mains insinuantes d'un jésuite aux bras brutaux d'un moine trinitaire semble froidement calculé par la Ville sacerdotale pour happer plus sûrement la Parisienne et en faire sa proie. Rome, chez les Goncourt, est une variante, de style antique et baroque, du château « gothique » des romans noirs d'Ann Radcliffe et de Monk Lewis ; elle n'attire que pour mieux engloutir. Le changement de domicile de M^{me} Gervaisais, passant d'une *locanda* riante, place d'Espagne, à une sorte de bouge dans le Transtévère, déménagement qui correspond à la fois à un changement de directeur de conscience, du bonasse R.P. Giansanti au terrible P. Sibilla, vite secondé par l'ignare et servile D^r Scarafoni, et à un changement d'église, des fastes décoratifs du Gesù à l'obscurité funéraire de Sainte-Marie-du-Transtévère ou de Saint-Chrysogone, obéit au même mouvement qui, dans le roman noir, entraîne la victime de l'étage de réception du château, où règne encore un air engageant, aux souterrains où l'inquiétante étrangeté éclate dans toute sa violence agressive et destructrice. D'un domicile à l'autre, d'un prêtre à l'autre, d'une église à l'autre, M^{me} Gervaisais franchit le Tibre qui, dans cette descente aux Enfers, tient lieu de Tartare, fleuve des morts. D'une rive à l'autre, ce n'est pas seulement l'agrément du domicile qui se perd, de l'ensoleillement vital du premier, de son confort relativement bourgeois, à l'austérité sombre et carcérale du second, c'est aussi la lumière même de la ville, le plein air méridional du Forum, de la villa Borghèse, de la Trinité-des-Monts, ses réfractions dans les grottes d'opéra des églises faisant place à la ténèbre et au salpêtre des catacombes. Le déplacement dans l'espace révèle les coulisses sordides au-delà du décor de luxe, et le vampire sous les draperies qui trompaient sur sa présence et son appétit.

La première rencontre de M^{me} Gervaisais avec la Ville a lieu à l'intérieur de celle-ci, comme si Rome avait le pouvoir d'émettre d'elle-même non seulement

des êtres animés qui obéissent à son esprit caché, mais des paysages, des décors, aussi divers et illusoire que ceux de la magicienne Alcine. L'héroïne aperçoit d'abord du haut du Capitole le champ de ruines du Forum, version classique des tours et des murailles écrêtées par le temps, travaillées par la végétation, du château gothique qui, de loin, inspire à ses futures victimes le sentiment romantique du sublime. Une visite de nuit achevant les impressions d'une visite de jour, « par un soleil brûlant », le Campo Vaccino apparaît successivement dans la pleine lumière diurne et dans la pénombre de la clarté lunaire :

Et perdue en une mélancolie pensive, elle regardait le sublime décor de l'obscurité, l'immobilité des ruines, leur profondeur sombre, l'auguste sommeil de la nuit sur leur solennité solide, l'ombre d'ébène du Capitole sur le groupe des trois colonnes, la majesté grandie de la solitude déserte de ce portique sur le vide barrant le ciel et ses étoiles³¹.

C'est encore à ce stade la Rome de Chateaubriand, jusque dans cette « vallée des Mânes » élyséenne et virgilienne que M^{me} Gervaisais croit voir s'ouvrir au pied du Palatin enténébré. Rien encore n'éveille l'inquiétude du lecteur, que les ruines romaines écartent de la piste du roman gothique, souvent il est vrai situé en Italie, mais dans une Italie médiévale et féodale. L'héroïne, elle, est plongée dans une « mélancolie pensive », au fond de laquelle toutefois perce le « cri incisif d'un ciseau dur » d'un prémonitoire grillon. Première touche, encore très allusive, de la Mort qui guette, de toute la violence saturnienne du passé, au tréfonds de la Ville silencieuse. Rome s'affaire aussitôt à effacer cette suggestion fugitive en déballant tout le charme de ses rues animées où l'art et l'histoire se mêlent au pittoresque de la vie populaire. Encore Parisienne, M^{me} Gervaisais « chine » parmi les boutiques de la Via Condotti, comme son modèle Nephtalie de Courmont avait l'habitude de le faire au faubourg Saint-Antoine. Cette période euphorique culmine avec la visite de la villa Pamphili, où Rome s'emploie à faire frémir, sous les yeux et les sens éveillés, dégelés, de la sévère Parisienne le voile de Maïa de la beauté voluptueuse et du bonheur. La Rome de Stendhal, ou beaucoup plus probablement, celle de Goethe, semble lui faire signe : la rencontre à la fin de la promenade d'un violoneux accompagnant une jeune chanteuse est en effet une presque citation de *Wilhelm Meister*, où la méridionale Mignon chante : « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger » pour la plus vive nostalgie de son auditoire nordique.

Alors seulement, après ce prélude enchanteur, le rideau commence à se lever sur le drame. Un portrait de l'héroïne, victime de choix, inaugure cette phase nouvelle : sa beauté « d'un caractère et d'un style supérieurs à l'humaine beauté de la femme », sa séduction de « personne à part », « à peine terrestre », sont en partie le résultat de la maladie, en partie celui d'une vie intérieure nourrie de philosophie, d'introspection et d'amour pour un enfant infirme. Ce portrait à la Poe précède la seconde vision panoramique de Rome qui cette fois, du haut du Janicule où M^{me} Gervaisais l'embrasse du regard, fait entendre une note distinctement menaçante :

Une solennité immobile et muette, une grandeur de mort, un repos pétrifié, le sommeil

d'une ville endormie par une puissance magique ou vidée par une peste, pesait sur la cité sans vie, aux fenêtres vides, aux cheminées sans fumée, au silence sans bruit d'activité ni d'industrie, où rien ne tombait qu'un tintement de cloche, espacé de minute en minute³².

Le lecteur est mis en éveil. L'héroïne elle-même est avertie, non seulement par un ami diplomate qui l'avise sur les dangers du climat, mais par un premier accès violent de phtisie qui suit la promenade, et par la pensée qui l'obsède, tendrement soucieuse pour son enfant, d'une mort prochaine. Une lumière crépusculaire s'abat sur le récit, dissolvant la réalité, faisant se lever le fantastique, inclinant M^{me} Gervaisais au « rêve traversé du zigzag de petites chauves-souris ». Elle franchit un premier pas. Elle pénètre dans les églises. Le piège ne se referme pas encore. M^{me} Gervaisais ne voit d'abord dans leur pénombre de grotte que « le repos et l'hospitalité d'un palais pacifique ».

Elle va y être saisie par surprise, ainsi d'ailleurs que le lecteur du roman. En faisant de leur héroïne parisienne « une catholique des églises gothiques », et en lui prêtant à Rome une accoutumance devenue bientôt envoûtement pour ce que l'on ne nomme pas encore le « baroque romain », les Goncourt ne se contentent pas de faire découvrir au public français une architecture et des arts qui lui étaient, et lui resteront longtemps encore, étrangers. Fidèles à leur méthode de faire agir le mécanisme du roman gothique sous des couleurs inédites, ils transportent les sortilèges prêtés par Chateaubriand et le premier romantisme aux voûtes, aux vitraux, aux forêts de colonnes, au labyrinthe mystérieux des cathédrales médiévales (*Notre-Dame de Paris* avait paru en 1831), aux coupoles peintes et au décor luxuriant des églises post-tridentines.

L'originalité des deux écrivains est ici incontestable, même si elle leur est inspirée par la haine : elle fait autant d'honneur à leur talent de précurseurs du goût que leur réhabilitation du style rocaille ou l'introduction par Edmond du japonisme dans la sensibilité plastique européenne. Cette fois, pourtant, la mutation du jugement esthétique que préparent les extraordinaires descriptions d'églises baroques répandues dans *Madame Gervaisais* sera très lente à atteindre le public et les artistes : l'appétit pour le « baroque » (un mot d'essence péjorative, réhabilité par Heinrich Wölfflin en 1894) n'a pris son plein essor en France qu'après 1945. Écoutés sur-le-champ comme initiateurs du Louis XV et du Japon, dont ils étaient enthousiastes, les Goncourt ont fait d'autant moins d'adeptes à l'art ecclésiastique romain qu'ils l'attribuaient expressément à la ruse d'un clergé pervers et lui donnaient des dupes pour public. Envers ce que l'histoire de l'art allemande appellera le « baroque », mais qu'ils surent les premiers décrire, ils partageaient entièrement l'allergie française et gallicane. Dans leur roman, le premier signe de la chute de leur Parisienne, c'est sa réceptivité à cet art malsain et hideux. Sans doute, par une remarquable anticipation, les deux romanciers font-ils *voir* pour la première fois, même pour le faire détester, et par pur devoir professionnel envers leur sujet, l'art de la Rome de la Contre-Réforme, et ils répètent le tour de force de Chateaubriand faisant en 1802 l'éloge de l'art gothique, qu'il ne connaissait guère, qu'il n'aimait guère et dont il regretta dans ses *Mémoires* de l'avoir mis à la mode, par pure loyauté envers son sujet : le génie

du christianisme. Du moins Chateaubriand avait-il senti et fait sentir le caractère religieux de l'art des cathédrales. Décrivant avec une attention et une précision sans précédent l'art sacerdotal de la Rome tridentine, les Goncourt se sont employés à rendre inquiétants, sensuels et troubles des décors prévus pour l'éloquence sacrée, pour les solennités liturgiques, pour une piété collective, autant de mômeries qui leur répugnent. À leur suite, de louches préférences n'ont plus cessé de voir et de faire voir dans l'église du Gesù ou dans la chapelle de sainte Thérèse de Santa Maria della Vittoria une sorte d'hôtel de la Païva pour sabbats de l'âme. Leur réhabilitation à l'envers ne cachait pas une noire ironie polémique. La verve de leurs descriptions « artistes » ne dissimule pas leur propre mépris pour les monuments et les décors qu'ils décrivent, laissant le soin à leur héroïne de démontrer les effets pathogènes, et non pas esthétiques, d'un anti-art barbare et nocif.

Les deux romanciers s'emploient tout d'abord à faire percevoir l'effet hypnotique produit sur M^{me} Gervaisais par le jeu des reflets sur les marbres jaspés et lisses, des scintillements sur la surface polie des pierres dures :

À mesure qu'elle y vivait, elle prenait une habitude d'être, pendant le chaud du jour, au milieu de cette pierre veinée, brillante et à moitié bijou, de ce froid luisant des couleurs doucement roses, doucement jaunes, doucement vertes, fondues en une espèce de nacre irisant de ses teintes changeantes le prisme de toute une nef. Immobile, contemplative, elle avait un plaisir à se voir enveloppée de cette clarté miroitante où la chaude magnificence des dorures, l'opulence des parois et la somptuosité des tentures semblaient s'évaporer et se volatiliser dans un air agatisé par tous les reflets des porphyres et des jaspes³³.

En fait, l'héroïne a atteint le point *froid* de la ville-château dont elle n'avait connu jusque-là que les abords et les extérieurs méridionaux. Mais ce froid de grotte et de tombeau ne se révèle à elle que masqué par des effets optiques de lanterne magique, par les frôlements à distance, sur ses sens fiévreux, de surfaces moirées et glacées. Quand la Mort se révèle à elle, dans le décor sculpté de la « porte de la Mort » de Saint-Pierre, c'est encore en majesté, enveloppée dans une « tenture écrasante » et théâtrale, régnant sur l'enfilade de confessionnaux où se parlent toutes les langues de l'univers, triomphant dans l'inscription latine qui cerne la coupole de la basilique : PETRUS ES ET SUPER HANC PETRAM ÆDIFICABO, pour laquelle les Goncourt suggèrent le sens second et caché de pierre tombale, de pierre angulaire d'une puissance universelle dont la raison d'être est l'endeuillement de la vie.

Un intermède mondain, ponctué par l'Opéra et le carnaval, met une pause à cette lente captation. Mais les cérémonies de la semaine sainte vont permettre de nouveaux progrès. Là encore le règne du froid (« un jour recueilli, pieux et froid, un jour de mars... ») se pare de splendeurs visuelles et de lointains attraits sensibles, pompe liturgique et solennité colorée de la cour de vieillards en représentation. Mais cette fois, comme se déployant à partir du « cri incisif » du grillon du Forum et du tintement de cloche entendu sur le Janicule, la musique surgit dans Saint-Pierre et la chapelle Sixtine, « comme une criée d'enfants dans des échos de montagnes », puis le « plain-chant dramatisé de la passion de Jésus-

Christ », jouant sur le corps malade de M^{me} Gervaisais comme sur les cordes d'une harpe prêtes à se rompre :

Charmée nerveusement, avec de petits tressaillements derrière la tête, M^{me} Gervaisais demeurait, languissamment navrée sous le bruit grave de cette basse balançant la gamme des mélancolies [...]. Ce chant, cette voix qui avait fini par l'ineffable note mourante et crucifiée, le *Lamma sabachtani* du Golgotha, laissaient à M^{me} Gervaisais un long écho qu'elle emportait, une vibration dont le tressaillement aux endroits sensibles de son être, montait jusqu'à ses lèvres qui, d'elles-mêmes, tout bas en répétaient le soupir suprême³⁴.

Par la musique d'église du XVI^e et du XVII^e siècle, à laquelle les Goncourt attribuent le même « chant de perdition » que Baudelaire entendit dans la « mélodie infinie » de *Tannhäuser*, la possession de la Parisienne en exil a vraiment commencé. Michelet, en 1862, avait, dans *La Sorcière*, introduit à grand fracas le thème de la « messe noire ». Les cérémonies de la semaine sainte dans ce roman de 1869 sont la première amplification littéraire de ce sabbat, transporté à Rome, avant que Huysmans ne le ramène à Paris en 1891, dans *Là-bas*. D'autant plus impressionnante qu'elle ne s'avoue pas pour telle et emprunte les dehors augustes du cérémonial romain célébré par Chateaubriand, cette messe noire est présidée par le pape en personne, souverain saturnien, « ressemblant, sous le dais de sa chaise, nuageux d'encens, à une statue sainte du Passé ».

L'emprise décisive est réservée à la chapelle Sixtine et le morceau de bravoure sur le *Miserere* d'Allegri, en contrepoint avec le *Jugement dernier* de Michel-Ange, en fait une sorte de baquet de Mesmer dont l'électricité serait la voix humaine et où le corps de M^{me} Gervaisais s'éveille à des « faisandages » inconnus :

Les voix ne cessaient pas, – des voix d'airain ; des voix qui jetaient sur les versets le bruit sourd de la terre sur un cercueil ; des voix d'un tendre aigu ; des voix de cristal qui se brisaient ; des voix qui s'enflaient d'un ruisseau de larmes ; des voix qui s'envolaient l'une autour de l'autre ; des voix dolentes où montait et descendait une plainte chevrotante ; des voix pathétiques ; des voix de supplication adorante qu'emportait l'ouragan du plain-chant ; des voix tressaillantes dans des vocalises de sanglots ; des voix dont le vif élançement retombait tout à coup à un abîme de silence, d'où rejaillissaient aussitôt d'autres voix sonores : des voix étranges et troublantes, des voix flûtées et mouillées, des voix entre l'enfant et la femme, des voix d'hommes féminisées, des voix d'un enrouement que ferait, dans un gosier, une mue angélique, des voix neutres et sans sexe, vierges et martyres, des voix fragiles et poignantes, attaquant les nerfs avec l'imprévu et l'antinaturel du son³⁵.

Et la contrepartie « réelle » de cet océan de plaintes, de ce « triste hôpital tout rempli de murmures » qu'est devenu, par inversion « gothique », le chant sublime du XVII^e siècle dévot, est offerte à M^{me} Gervaisais par le spectacle de la dévotion populaire, le samedi saint, à Saint-Jean-de-Latran :

M^{me} Gervaisais était surprise qu'un grand artiste n'eût pas saisi cette sculpture des poses, des lassitudes, des méditations, des absorptions, l'aveuglement de cette dévotion éblouie, la stupeur presque bestiale de cette prière. Le tableau surtout la frappa des confessions élançées de femmes qui, debout, la bouche tendue, plaquée contre le cuivre du confessionnal, se soutenaient et s'appuyaient avec leurs deux mains près de leur tête, posées à plat contre le bois, dans le mouvement de ces buveuses de campagne approchant la bouche d'un filet d'eau plus haut que leur bouche³⁶.

Sur cette foule de Salpêtrière, la bénédiction *Urbi et orbi* du souverain pontife prend le sens redoutable d'une appropriation, par le Grand Fantôme couronné, ironiquement célébré par les Goncourt « dans toute la candeur magnifique de son costume », « dans sa gloire blanche », de son peuple malade et damné, qu'une autre occasion montrera à l'héroïne grouillant autour d'un Christ crucifié et « colorié d'une couleur morbide », choisissant « les parties frissonnantes et chatouilleuses du corps divin pour y promener leur amour »³⁷.

L'effet de contagion n'est pas encore pleinement atteint. S'appuyant sur ses derniers dégoûts de Parisienne, M^{me} Gervaisais réussit à surnager quelque temps au-dessus de cette marée qui monte et l'engloutit. Elle croit du moins que la distance esthétique la protège de tant de sollicitations qui l'émeuvent. Elle ignore ce que ses créateurs savent, et qu'ils sauront mieux encore après avoir terminé leur roman, que les raffinements de l'esthétique moderne se défendent mal contre l'envoûtement d'un « art » sacerdotal venu du passé, fort de ce passé et dont les effets grossiers ont été inventés et éprouvés pour tromper une humanité grossière toujours prompte à réapparaître. Il fallait un choc pour déchirer ses dernières défenses et faire basculer M^{me} Gervaisais, déjà happée de toutes parts, dans cet univers archaïque. La maladie de Pierre-Charles, sa guérison après une prière au pied de la Vierge miraculeuse de la Madonna del Parto, dans l'église San Agostino, font franchir à la Parisienne une irréversible frontière. En cette circonstance, les deux logeuses romaines de la Française, complices du grand complot sacerdotal, jouèrent leur rôle à la perfection. Prenant appui sur le désespoir de la mère, elles l'avaient arrachée au médecin, entraînée dans l'église, « lieu de vertige et de mystère », « antre de superstition », puis fait valoir le soulagement qu'avait éveillé en elle la guérison de son fils pour accréditer la version du miracle que M^{me} Gervaisais ne put s'empêcher d'admettre à demi. La rencontre, au pied d'un chêne vert, à Castel Gandolfo, de la comtesse Lomanossov, une Russe convertie et exaltée (version caricaturale de M^{me} Swetchine, célèbre Pétersbourgeoise convertie et devenue à Paris une Mère de l'Église, dont le salon dévot réunissait Falloux, Lacordaire et Tocqueville), parachève l'effet du « miracle » et met la dernière touche à ce relais des initiatrices féminines. Vampirisée heureuse et extatique, la comtesse russe déteint sur sa nouvelle compagne française, elle l'implique dans une sorte de solidarité de secte. Les Goncourt présupposent, non sans dégoût, une complicité entre la Russie mystique des tsars et la Rome obscurantiste de Pie X dans la reconquête de l'Occident laïc. En quittant M^{me} Gervaisais, la comtesse Lomanossov lui laisse le « mot de passe » qui va permettre à l'héroïne de pénétrer au centre mâle du complot ténébreux qu'elle n'avait approché jusque-là que par femmes interposées, mais qui la guettait et la tenait à son insu depuis son arrivée à Rome :

Et le sens critique, la haute ironie qui étaient en elle, abandonnaient tous les jours un peu plus cet esprit dominé par la tendance d'impressions qui ne cherchaient plus à être que des impressions acceptées et soumises d'adoration³⁸.

Sous l'impression des *Pensées religieuses* que la comtesse convertie lui a laissées,

M^{me} Gervaisais se met aux lectures pieuses. Par une transition insensible de l'intelligence parisienne d'où elle vient à la religiosité italienne où elle est en train de glisser, elle s'attache d'abord à des auteurs français : *L'Introduction à la vie dévote*, de saint François de Sales, dont la douceur fleurie, un peu italianisante en effet, devient sous la plume des romanciers séduction douceureuse, « œillade intérieure » sachant aguicher l'*eros* féminin ; les *Conférences* de carême de Lacordaire, en 1835-1836, à Notre-Dame, qui offrent à cette Française cultivée une version de la foi romaine accordée aux conquêtes modernes de la culture, et n'exigeant pas le sacrifice du « cœur » et de la « raison » romantiques. Mais entre ces deux lectures françaises, elle a eu la révélation, plus proche des « œillades » de François de Sales que de l'éloquence généreuse de Lacordaire, des voluptés esthétiques déployées dans l'église du Gesù. La superbe période par laquelle les Goncourt fondent en pluie de sensations visuelles et tactiles le décor intérieur de la fameuse église jésuite est la réussite suprême de leurs descriptions du baroque romain, dont ils avaient fait valoir auparavant les pouvoirs d'hypnose. Ils lui prêtent enfin son autre secret « gothique », le second degré de son pouvoir de fascination, la pénétration de tous les sens par des promesses d'assouvissement pervers, sourdement sadique, mêlé de douce souffrance et d'infinie volupté :

Cette roulée ondulante, ce milieu palpitant, ce spectacle pâmé, ce demi-jour versé du transparent cerise des fenêtres, et où glissaient ces flèches de lumière, ces rayons visibles, transfigurant de couleurs aériennes des groupes de prière, cet éclairage mêlant un mystère de boudoir au mystère du Saint des Saints, cette langueur passionnée des attitudes enflammées, abandonnées, renversées, ces avalanches de formes heureuses, ces corps et ces têtes s'éloignant, dans la perspective des tableaux et des statues, avec le sourire d'un peuple de vivants célestes, la suavité partout flottante, ce qui semblait divinement s'ouvrir là d'une extase de sainte Thérèse, finissait par remplir M^{me} Gervaisais d'un recueillement charmé, comme si, dans ce monument d'or, de marbre, de pierreries, elle se trouvait dans le Temple de l'Amour divin³⁹.

Dans la « fête enflammée » du Gesù, le génie des prêtres rivalise victorieusement à leurs propres fins avec les caresses laïques des Boucher et des Fragonard que les deux frères avaient décrites avec délectation dans *L'Art au XVIII^e siècle*, et il n'hésite pas à les pousser jusqu'aux blessures libertines du marquis de Sade. Le bordel catholique de Huysmans interprète du Retable d'Issenheim, du Barrès chantré *Du sang, de la volupté et de la mort*, du D'Annunzio librettiste du *Martyre de saint Sébastien*, de l'Oskar Panizza du *Concile d'amour* ouvre ses portes toutes grandes avec cette évocation par les Goncourt des pouvoirs du *Gesamtwerk* jésuite sur une sensibilité féminine aspirant à chavirer.

La messe noire peut commencer. Les femmes dévotes et l'art dévotionnel ayant rempli leur office, il est temps pour M^{me} Gervaisais de rencontrer les chefs du complot, les metteurs en scène du spectacle, les prêtres, les « hommes noirs ». Un sermon au Gesù du P. Giansanti, un jésuite traité par les Goncourt en caricature de Gavarni illustrant le roman-pamphlet anticlérical d'Eugène Sue, *Le Juif errant* (« un acteur, un mime, *commediante*, *tragediante*, dont l'éloquence gesticulante et ambulatoire arpentait l'estrade »), fait plus d'effet sur la Parisienne affaiblie, avec son pathos de tréteaux, que toutes les lectures pieuses : elle se croit

personnellement interpellée par l'orateur sacré. Elle ne va plus tarder à devenir la pénitente et la dirigée de ce pédant de sacristie.

Désormais enfouie dans les églises, les confessionnaux, M^{me} Gervaisais s'éloigne de la Rome des vivants. Le chapitre LX, dans une sorte d'éloquente méditation des deux narrateurs dosant savamment l'éloge et l'anathème, est un adieu à la Ville des belles et fausses apparences, récapitulant les étapes de la « conversion » de l'héroïne, autrement dit de son initiation à ce qui en elle adhère au travail de la maladie et de la mort :

Vaste embrassement, immense contagion sainte, que la Religion à Rome [...]. Tout s'y rencontre pour vaincre et conquérir une âme par l'obsession, la persécution, la conspiration naturelle des choses environnantes ; tout y est rassemblé pour mettre un cœur près de la conversion, par la perpétuité, la succession ininterrompue des atteintes, des impressions, des sensations, et accomplir en lui à la fin ce fréquent miracle du pavé de la Ville éternelle, le miracle d'un chemin de Damas, où les esprits les plus forts d'hommes ou de femmes, terrassés, tombent à genoux⁴⁰.

Retournant contre leurs auteurs l'argumentation qu'à l'envi reprenaient alors les apologistes ultramontains (*Les Trois Rome* de l'abbé Gaume, 1847 ; les *Lettres d'un pèlerin*, d'Edmond Lafond, 1856, et surtout *Le Parfum de Rome*, de Louis Veuillot, 1862), les Goncourt feignent d'agréer les titres de Ville sainte que ces auteurs à grand tirage attribuaient à Rome, mais pour mieux les retourner contre le catholicisme, archaïsme superstitieux dans le monde moderne, replié et fortifié dans sa citadelle italienne. Rome est une léproserie, comme le sera la *Lourdes* de Zola, où ignorance, maladie et folie prospèrent dans un Moyen Âge perpétué, à l'abri des secours de la médecine et des lumières de la science. Réponse à Chateaubriand et aux propagandistes français de la Rome papale, le roman des Goncourt se fait pamphlet fustigeant la vieille rivale déchue, mais encore dangereuse, de Paris, de sa littérature, de ses arts, de sa science modernes. Ses prêtres, jouant artificieusement des prestiges d'un art et d'une rhétorique d'un autre âge, y prorogent intact un empire entamé ou ruiné en France par les lumières critiques des médecins, des savants et des écrivains d'avant-garde. Rome est une survivance ténébreuse qui réussit à happer leur héroïne française et à l'arracher aux lumières dont elle aurait dû être l'ambassadrice.

Le pamphlet *Contre Rome* des Goncourt ne comporte ni atténuation ni contrepartie. Émigrée de l'Histoire moderne, la Rome des papes est son ennemie absolue. Si l'on compare *Madame Gervaisais* à un autre roman contemporain sur Rome, publié en 1831, réédité opportunément en 1849, la *Rome souterraine* de Charles Didier, qui décrit, lui aussi, la capitale du catholicisme à travers les techniques du roman « gothique », on prend la mesure du radicalisme métaphysique de l'hostilité des Goncourt contre la « Ville éternelle ». Charles Didier, d'origine genevoise et calviniste, décrit sans doute une papauté et un clergé politiquement nocifs, alliés à l'Autriche, mais il leur oppose, dans Rome même, les généreux *carbonari* romains, héritiers de la République romaine et du christianisme primitif, qui combattent pour substituer leur Rome à celle des imposteurs catholiques, et qui dressent le grand passé héroïque de la Ville et son

avenir glorieux contre l'occupation de l'État pontifical. Pour Didier, Rome porte en elle, comme tout le reste de l'humanité, un avenir de lumières. Pour les Goncourt, c'est une ville essentiellement maudite.

En concentrant leur roman sur un personnage unique, et en faisant collaborer à sa chute Rome tout entière, ses paysages, ses monuments antiques, ses églises de la Contre-Réforme, son peuple dévot et rusé, ses touristes et son clergé, les Goncourt ont interdit à cette Sodome et Gomorrhe catholique toute possibilité de rachat. Leur roman prend au pied de la lettre le mot d'ordre de Voltaire : « Écrasons l'Infâme » ; sauf que l'« Infâme », maintenant à demi terrassé en France, s'est barricadé en concentrant ses forces derrière les murailles de Rome, où il faut transporter le combat voltairien. Les deux écrivains, quoique de tradition catholique, en remontrent au calviniste Didier dans la démonisation de la Ville : Didier y avait vu un bastion provisoire de la réaction politique, ils y font voir un chef-lieu du culte vaudou. Il faudra attendre Paul Bourget pour que mûrisse la réponse romanesque à ce roman-pamphlet : dans *Cosmopolis* (1892), l'auteur du *Disciple*, inversant le point de vue des Goncourt, décrira le cosmopolitisme nihiliste d'un groupe de Français et d'étrangers « déracinés » à Rome, pour mieux l'opposer à la grâce dont dispose la Rome catholique pour arracher tel d'entre eux à l'autodestruction. La riposte ne se fera pas attendre : elle viendra dès 1896 avec la *Rome* de Zola, où l'image d'une Rome sorcière, dont la « pensée sauvage » est un scandale pour la conscience française éclairée, associe la vision pamphléttaire des Goncourt à une hyperbolique « Chronique italienne », aspic venimeux caché dans un panier de fruits et stupre dans un palais cardinalice. Le *Kulturkampf* inauguré pendant la Restauration entre romanciers-pamphlétaires laïcs et romanciers-apologues catholiques n'avait fait que croître en véhémence polémique, de régime en régime, dans la République des Lettres ; il connaîtra un provisoire dénouement politique au début du ^{xx}^e siècle, avec le ministère Combes, la séparation de l'Église et de l'État, l'expulsion des congrégations. Edmond avait eu la satisfaction de voir Pie X refoulé dans l'enceinte du Vatican et Rome devenu capitale d'un État laïc. Mort en 1896, il ne put applaudir la déroute politique en France des « hommes noirs ».

Avec leur apostrophe à Rome du chapitre XL, les narrateurs ont cessé de garder leur réserve vis-à-vis de leur lecteur, confident du sort atroce réservé par Rome à M^{me} Gervaisais convertie. Le seul suspens qui subsiste porte sur le nombre et la cruauté des soubresauts qui attendent la Parisienne au cours d'une agonie annoncée. Avec l'entrée en scène du P. Sibilla, spécialiste des missions en Afrique et de la conversion des Nègres, c'est le clergé romain du tiers monde qui prend livraison de la fragile Française. Cet « homme héroïque et de foi âpre et militante », loin de rechercher M^{me} Gervaisais, se dérobe d'abord à ses avances. Il est trop au fait des « fantaisies » que développent à son propos les pénitentes trop zélées. Seule une « puissante influence en cour papale » peut le convaincre de prendre M^{me} Gervaisais sous sa direction. Suprême ruse de Rome : elle exaspère le désir de se perdre chez ceux qu'elle veut perdre. Désormais, dans les pattes de ce brutal directeur de conscience, que sa trop distinguée pénitente irrite au

suprême degré, M^{me} Gervaisais est la victime consentante de tortures qui vont *crescendo*. Les narrateurs prennent manifestement un vif plaisir à décrire l'empoignade du bourreau irrité et de sa victime pantelante :

Le Trinitaire eut pour cette âme rare, distinguée, de délicate aristocratie, des attouchements brusques, des rudesses intentionnelles, des duretés voulues ; il la mania, la tâta, la retourna, la maltraita avec une sorte de colère, une impitoyabilité presque jalouse, prenant à tâche de l'abaisser, de la ravalier à l'avilissement et à l'amertume, jetant le découragement, le mépris, le dégoût à ses actions, à ses efforts, à sa bonne volonté, lui parlant comme à un être de cendre et de poussière, descendant à elle comme à la plus misérable des pécheresses⁴¹.

Si jamais l'indignation vertueuse a été le symptôme du mensonge romanesque, c'est bien dans le long pamphlet des Goncourt contre ce cruel moine, sorti tout droit du séminaire du *Moine* de Lewis, et dont les narrateurs décrivent les agissements sadiques avec une délectation qui n'a d'égale que celle qu'ils prêtent à leur héroïne masochiste avant la lettre. Tout se passe comme si M^{me} Gervaisais, en se donnant ce maître de violences, s'était enfin révélée, comme il était arrivé à Germinie Lacerteux soudée à ses amants bourreaux :

La sévérité, l'épouvante du représentant inexorable de Dieu, semblaient la pousser à un élanement ressemblant presque à une adoration tremblante et battue⁴².

De son propre mouvement, pour se rapprocher physiquement de son tortionnaire, elle franchit le Tibre et va se jeter dans un logis ressemblant fort à l'*in-pace* cher aux romanciers « gothiques », dans « un quartier sauvagement populacier », dans une rue portant le nom de Via del Cimitero. Là, « dans une immense maison délabrée, à la grande porte fermée d'une barre de fer, aux fenêtres de rez-de-chaussée grillées de barreaux », elle s'adonne à la méditation de l'*Imitation de Jésus-Christ* que les Goncourt dépeignent, suivant de près sur ce point la lecture qu'en donnait *Le Juif errant* d'Eugène Sue et dans le même contexte de perversité cléricale, comme un manuel de masochisme avant la lettre et de nécrophilie. Sous les coups du P. Sibilla, sa pénitente, recluse dans une « chambre nue », ayant perdu le sens de « la matérialité humaine et terrestre », de « tout le visible et le sensible » si chers à ses créateurs, passe de la peur tremblante de Dieu le Père à l'amour extatique de son Fils, que la pratique des *Exercices spirituels* de saint Ignace, recommandée aussi par son directeur de conscience, lui permettent de se représenter d'une façon quasi charnelle :

Dès lors, affranchie du long tourment de sa frayeur, elle commença à jouir, tremblante, émue, ébranlée par tout l'être, de l'intimité chaste et délicate de son jeune Maître, avec des tressaillements dans la prière, un attendrissement de délices, ces touchements et ces douceurs spirituelles, cette inénarrable jouissance des *grâces sensibles* après lesquelles ces tendresses avaient si amèrement soupiré sans pouvoir y atteindre⁴³.

Curieusement, comme pour écarter d'eux le poncif trop rebattu du jésuite démoniaque, les Goncourt ont scindé en deux ce personnage caricatural : c'est à la brutale cruauté du trinitaire Sibilla qu'ils ont réservé la réussite des *Exercices* que le jésuite Giansanti, trop précautionneux, avait en vain tenté de faire goûter à

la jeune femme. Cette « réussite » du trinitaire est bientôt suivie chez sa dirigée d'une crise de sécheresse dont il profite pour imposer à sa victime le plus atroce des sacrifices : celui de l'amour de son fils, en qui il lui fait voir un rival de l'amour de Jésus. Dès lors, le terrain est prêt pour l'initiation à l'ultime secret de Rome, le meurtre de la Nature, la mort :

C'est ainsi qu'elle descendait à la parfaite imitation de la mort dans la vie, à la *mort spirituelle* que les Pères de l'Église comparent si justement à la mort naturelle, en lui en attribuant les effets, les suites et les conséquences. Comme morte à elle-même, les disgrâces, la confusion, les opprobres, les affronts, les humiliations, les souffrances, les injustices, les louanges et les mépris, les maux et les bonheurs, pouvaient passer sur elle, sans un mouvement de sa chair : elle avait par avance, pour tout endurer, l'insensibilité de son corps mis au tombeau.

Cadavre animé d'un reste de vie quasi mesmérique, M^{me} Gervaisais privée d'extases s'enfonce alors, entraînant « sans pitié » son fils dans le labyrinthe funéraire des catacombes, ou à la chapelle des Capucins de la place Barberini, suite de grottes décorées d'arabesques d'ossements et de crânes où les Goncourt font entendre, grotesque et sinistre, le rire triomphal du Vampire romain enfin démasqué. Lorsque, vidée de son sang, M^{me} Gervaisais a rassemblé son reste d'énergie pour se rendre à une audience du pape, et alors que son frère, ambassadeur du monde des vivants auprès du Saint-Père, croit l'avoir sauvée des griffes de la Ville, elle s'écroule aux pieds du pontife, rendant l'âme au Vicaire, dans la Nature, du Dieu de Mort !

Michelet et les Goncourt

Une femme, un enfant, victimes des prêtres. *Madame Gervaisais* se prête, infiniment mieux que *Madame Bovary*, à une lecture de roman à thèse violemment anticléricale. Dans la guerre sans merci entre obscurantisme et Lumières, où les romanciers, de part et d'autre de la ligne de front, alignent leurs troupes, les Goncourt en 1869 font donner la garde à la rescousse de Flaubert qui, après Baudelaire et ses *Fleurs du mal*, avait vu *Madame Bovary* condamnée pour atteinte aux bonnes mœurs.

Dans l'autre camp, les conceptions maistriennes déployées par Balzac dans son *Curé de village* (1839) venaient d'être reprises à son compte, en 1864, par Barbey d'Aurevilly dans *Un prêtre marié*⁴⁴. Si différents que soient ces deux romans, ils célèbrent, d'après l'auteur catholique des *Soirées de Saint-Petersbourg* et *Du Pape*, la grandeur du sacerdoce, la fécondité rédemptrice de la confession, une économie du salut où Ève garde des chances de rachat. À son héroïne cause et complice d'un crime, Véronique Graslin, le Balzac du *Curé de Village* avait fait découvrir les trésors de charité que lui réserve un saint prêtre, le curé Bonnet :

Elle fut étonnée de trouver ces subtiles observations et cette piété tendre chez monsieur Bonnet ; mais, comme on l'a vu déjà, l'exquise délicatesse qu'aucune passion n'avait altérée chez cet homme lui donnait pour les douleurs de ses ouailles le sens maternel de la femme. Ce

*mens divini*or, cette tendresse apostolique, met le prêtre au-dessus des autres hommes, en fait un être divin. M^{me} Graslín n'avait pas encore assez pratiqué monsieur Bonnet pour avoir pu reconnaître cette beauté cachée dans l'âme comme une source, et d'où procèdent la grâce, la fraîcheur, la vraie vie⁴⁵.

Véronique renchérit d'ailleurs sur la direction douce de M. Bonnet et s'adonnera en secret à des pénitences secrètes si cruelles qu'elles hâteront sa mort, munie des sacrements de l'Église. Même chez les romanciers qui en font l'apologie, le catholicisme ne peut s'empêcher d'être presque aussi fantasmatique que chez leurs confrères du parti d'en face. On dirait que les uns et les autres se disputent la même *terra incognita* à laquelle Freud donnera un nom à la fin du XIX^e siècle : l'inconscient. Barbey en 1869 va « plus loin » que le Balzac du *Curé de village* : son doux abbé Méautis n'hésite pas à révéler à la sublime Calixte, fille du « prêtre marié » et vivante victime offerte volontairement pour le rachat de son père défroqué, que celui-ci s'est converti par amour paternel, et non par foi sincère : une vie de sacrifice n'a pu obtenir d'un père incurablement athée que ce surcroît de blasphème. La révélation de l'abbé entraîne la mort de Calixte désespérée et le suicide de son père.

Cette veine maistrienne de la fiction catholique fait rétrospectivement apparaître l'incestueuse prise de voile d'Amélie, dans le *René* de Chateaubriand, comme une innocente bluette. C'est que Balzac devait en remonter à Eugène Sue, et Barbey à Flaubert et aux Goncourt. Mais sous la monarchie de Juillet, du haut de sa chaire au Collège de France, il était revenu à un historien, Michelet, de prendre la tête de la contre-offensive anticléricale et de l'inspirer. C'était un ami des Goncourt, eux aussi historiens. Il n'était pas des « dîners Magny », mais ils avaient beaucoup d'occasions de le rencontrer. Non sans agacement souvent, ils admettent dans leur *Journal* son ascendant de maître à penser dans la croisade dirigée contre l'obscurantisme catholique.

En 1861, à l'occasion d'une réédition de son livre *Le Prêtre, la Femme et la Famille*, ils rapportent les propos que vient de leur tenir Michelet :

Il faut convenir que nous autres romantiques, nous avons été de bien grands misérables. Nous avons poétisé, idéalisé le curé de campagne. Nous aurions dû toujours le peindre sous le côté ridicule, le peindre crasseux... Voyez les grands philosophes du XVIII^e siècle, Voltaire : il a fait toujours le prêtre crasseux⁴⁶.

De fait, dans son traité, publié d'abord en 1845, peu après le fameux cours professé en commun au Collège de France avec Edgar Quinet contre les Jésuites (publié dès 1843), Michelet donnait des rapports entre « la femme » et « le prêtre » une vision obscène de roman noir qui n'a pas dû manquer de frapper les Goncourt : « Nos femmes, nos filles, sont élevées, gouvernées par nos ennemis⁴⁷. » Or qu'est-ce que l'Église ? Et que veut-elle des femmes ?

Un vieux système mort, qui fonctionne mécaniquement, ne peut vouloir que des mortes. La vie réclame en eux ; ils sentent cruellement qu'ils sont privés de famille, et ne s'en consolent qu'en troublant la nôtre⁴⁸.

Comment expliquer que « la femme » puisse vouloir se plier à la volonté de ces

vampires ?

Les femmes aiment volontiers les forts. Comment se fait-il donc ici qu'elles aient suivi les faibles ? Il faut bien qu'il y ait un art pour prêter la force aux faibles. Cet art ténébreux qui est celui de surprendre la volonté, de la fasciner, de l'assoupir, de l'anéantir, je l'ai cherché dans ce volume. Le XVII^e siècle en eut la théorie. Le nôtre en continue la pratique⁴⁹.

Cette sophistication sacerdotale a beau mimer le « cœur », son pouvoir de tromper a ses limites. L'horreur secrète des prêtres pour la vie, et donc pour la maternité, se trahit dans leur attitude envers les enfants :

Rien de plus pénible que de les voir près d'une femme s'essayer gauchement à caresser son enfant. Ils ont près de celui-ci la triste attitude de flatteurs, de courtisans, rien de paternel⁵⁰.

En fait le célibat sacerdotal a pour suite logique le sadisme :

Une vie systématiquement négative, une vie de mort, développe dans l'homme les instincts hostiles à la vie ; qui souffre, fait volontiers souffrir⁵¹.

Et Michelet puise à franches lippées dans l'imaginaire « gothique » pour flétrir les « hommes noirs » :

Si les morts reviennent, en plein jour, si ces revenants gothiques hantent nos rues, au grand soleil, c'est que les vivants ont laissé faiblir en eux l'esprit de vie. Déposés par l'histoire, à côté des morts plus anciens, dûment inhumés et bénis selon les rites funéraires, comment réapparaissent-ils ?... Leur vue seule est un grand signe, un grave avertissement⁵².

Après avoir appelé tous les laïcs à embrasser la « cause des femmes », aliénées par le vampirisme sacerdotal de l'amour de leur époux et de leurs enfants, Michelet étudie en pamphlétaire plus qu'en historien la spiritualité et les méthodes d'éducation que le catholicisme tridentin a mis au point pour s'emparer des femmes au XVII^e siècle et en faire leurs instruments dans la conquête de la société. Il offre ainsi aux auteurs de *Madame Gervaisais* le cadre général et l'orientation de la bibliographie dévote que les Goncourt se sont astreints à parcourir, et dont le carnet préparatoire au roman porte les traces abondantes. Ils ont mis à jour leur bibliographie (très sommaire chez Michelet) en consultant de vive voix Renan, en lisant le *Port-Royal* de Sainte-Beuve et en dépouillant quelques volumes de la *Patrologie* de l'abbé Migne. Dans ce labyrinthe de lectures qui vont de François de Sales à Fénelon, de M. Olier à Antoinette Bourignon, les Goncourt ne quittent pas le fil d'Ariane qu'ils tiennent de Michelet. Or, chez cet historien, l'imagination enflammée et l'art du raccourci réducteur ne connaissent aucune mesure : ramenant toute la diversité des écoles de spiritualité ascétique et mystique du Grand Siècle à une seule méthode et à un seul but :

Cette méthode qu'on a appelée « quiétisme » lorsqu'on l'a réduite en système et qui, comme on le verra tout à l'heure, est celle en général de la direction dévote, n'est autre chose que le développement de notre passivité, de nos instincts d'inertie ; le résultat, à la longue, c'est la paralysie de la volonté, l'anéantissement de ce qui constitue l'homme même⁵³.

Du XVII^e au XIX^e siècle, selon le savant Michelet, la baisse de tenue intellectuelle du clergé n'a rien changé au fond : la « méthode » catholique est restée la même, elle vise à endormir l'esprit, à accoutumer la volonté à l'inertie et à l'hébétude, à instiller la mort dans la vie. Les extraits de la littérature spirituelle du XIX^e siècle que les Goncourt ont recopiés dans leur *Carnet* préparatoire ont été choisis pour confirmer la thèse générale de Michelet. La péroration du *Prêtre, la Femme et la Famille* proposait de surcroît aux deux frères un apologue, la Femme tombée dans les toiles du prêtre, qui a pu leur servir de scénario idéologique pour leur roman, et qui s'achevait ainsi :

Pauvre Princesse ! Pauvre mouche, vous voilà donc prise ! Pourquoi aussi vous arrêter dans cette maison de fée, et laisser à l'araignée le temps de faire son filet⁵⁴ !

Il n'est pas jusqu'au passage de la pauvre M^{me} Gervaisais du P. Giansanti au P. Sibilla, du prêtre onctueux au prêtre brutal, qui ne trouve son point de départ dans une « analyse » de Michelet :

La distinction d'esprit, la forte culture, ne sont pas si nécessaires qu'on pense pour dominer les âmes qui veulent être dominées. Est-ce à dire que pour être grossier, on ait moins de ruse ? Les paysans sont des gens avisés, d'une infatigable constance à suivre tel petit intérêt. Voyez que d'années, de moyens divers, de moyens souvent obliques, celui-ci emploiera pour ajouter deux pieds de terre à sa terre ? Croyez-vous que son fils, M. le curé, sera moins patient, moins ardent pour gagner une âme, pour dominer telle femme, pour entrer dans telle famille ? [...] Ils parlent haut, fort et ferme ; des gens instruits seraient plus réservés, moins propres à fasciner les faibles ; ils n'oseraient tenter si hardiment, dans les choses spirituelles, un magnétisme grossier⁵⁵.

Le chantre du Peuple n'hésite pas à passer du côté de l'aristocratie de la « distinction d'esprit » et de la « forte culture » sitôt qu'il a affaire à l'homme du peuple en soutane. Le chantre de la Femme n'hésite pas à la taxer de trahison et de faiblesse sitôt qu'il imagine une femme à l'église ou au confessionnal. Ces dextres tête-à-queue idéologiques agaçaient les Goncourt, qui ne flanchèrent jamais dans leur exécution du peuple, de la femme et du prêtre. C'est pourtant chez l'auteur de *La Sorcière* que les deux romanciers ont trouvé la théorie de la complicité qu'ils établissent dans leur roman entre la sorcellerie de l'art d'église, réhabilité par le *Génie du christianisme*, et le pouvoir occulte du sacerdoce célibataire sur le désir féminin :

Certes, si l'on juge de l'homme habillé par l'habit, celui qui se revêt d'une Notre-Dame de Paris, d'une cathédrale de Cologne, c'est apparemment un géant du monde spirituel [...]. Quelle place que cette église, quelle demeure, et quel hôte immense y doit donc habiter. La fantasmagorie ajoute encore ici à la grandeur. Toute proportion change. L'œil trompé se ment à lui-même. Lumières sublimes, ombres puissantes, tout au profit de l'illusion. L'homme qu'à sa mine basse vous preniez dans la rue pour le magister du village, ici c'est un prophète [...]. Il est transfiguré par ce cadre grandiose ; sa lourdeur devient force et majesté ; sa voix a des échos formidables. La femme et l'enfant ont peur [...]. Voyez-vous cette solennelle figure qui, sous l'or et la pourpre des habits pontificaux, monte avec la pensée d'un peuple, la prière de dix mille hommes, au triomphal escalier du chœur de Saint-Denis ? [...] Eh bien ! c'est lui, cet archange terrible qui, tout à l'heure descend pour elle, et maintenant d'un abord doux et facile, vient là-bas, dans cette chapelle obscure, l'entendre aux heures languissantes de l'après-midi⁵⁶ !

Il ne restait plus aux Goncourt qu'à transporter dans les décors baroques de Rome le mécanisme fascinateur installé par Michelet à Notre-Dame ou à Saint-Denis pour que le Gesù, « habillant » le jésuite roturier Giansanti, ou les églises du Transtévère « habillant » le trinitaire paysan Sibilla, se parent des séductions qui ont perdu M^{me} Gervaisais pour les Lumières. Michelet n'avait pas omis de traiter de l'« art jésuite », ce mythe inventé au XIX^e siècle par ses collègues de langue allemande, Leopold von Ranke et Jacob Burckhardt. Mais comme eux, il méprisait trop cette dégénérescence du « grand art » pour envisager un seul instant qu'une « femme supérieure » pût en être dupe :

Le pis, c'est que ceux qui n'ont plus d'idée de la chair ne savent plus la représenter ; l'idée devenant de plus en plus matérielle et molle, la forme s'effaçant, s'abaissant d'image en image, ignoble, bellâtre, douceâtre, lourde, mousse, c'est-à-dire informe⁵⁷.

Les Goncourt n'ont pas hésité à faire tomber leur Parisienne patricienne dans ce cloaque du mauvais goût. Il a fallu à Jules déployer tous les artifices de l'écriture « artiste » (effort surhumain de cervelle qui l'a tué, selon Edmond) pour cacher sous de mélodieux et coruscants poèmes en prose l'horreur que son frère et lui éprouvaient envers l'anti-art des prêtres italiens. L'avantage que les Goncourt trouvaient à suivre Michelet sur le terrain des arts cléricaux était de se démarquer de Flaubert, qui, prêtant la « crasse », du moins celle de l'intelligence, à l'abbé bournisien, lui avait interdit toute emprise « méthodique », par les beaux-arts ou par la direction de conscience, sur la vaillante Emma, Don Quichotte féminin du roman romantique.

Dernier trait qui attache *Madame Gervaisais* aux philippiques anticléricales de Michelet : la place fugitive que tient dans le roman le juriste Flamen de Gerbois, « gallican, attaché aux doctrines nationales et traditionnelles de l'Église de France, ancien ami de Lammenais », le seul « homme fort » qui avant l'arrivée trop tardive du frère de l'héroïne ait tenté de s'opposer à la chute de la Parisienne dans le sabbat ultramontain. Cet Auditeur de Rote français, exilé par devoir d'état à Rome, partage les regrets qu'exprime Michelet dans *Le Prêtre, la Femme et la Famille* dans les termes suivants :

Qu'est devenu ce tout petit jansénisme, petit, mais vigoureux ? Je cherche, et je ne vois que la tombe de Lanjuinais. Où est M. de Montlosier, où sont nos loyaux gallicans qui voulaient l'harmonie de l'État et de l'Église ? Disparus. Ils ont délaissé l'État qui les délaissait. Qu'est-ce qui oserait aujourd'hui en France se dire gallican, se réclamer de l'Église de France⁵⁸ ?

L'« esprit de mort » des légions jésuites a triomphé dans l'Église de France de l'« esprit de vie » qu'y préservait le noyau purement français du gallicanisme et du jansénisme. Et sur ce point les Goncourt étaient confortés aussi bien par le *Port-Royal* de Sainte-Beuve que par la conversation de Renan, qui regrettera, dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, que la tradition gallicane ait succombé, après la Révolution, à l'ultramontanisme. Dans le roman, M. Flamen de Gerbois est présenté comme un héros isolé. Ce « vieil ami » de M^{me} Gervaisais déplore auprès d'elle la médiocrité jalouse de la cour de Rome, hostile plus que jamais à toute supériorité, comme l'atteste l'exemple récent du sort qu'elle a réservé à Lacordaire

et à Lamennais. Vains avertissements adressés à la Parisienne, mais destinés aussi au lecteur, prévenu que l'« esprit de vie » dans l'Église, sous Pie IX, au temps du Syllabus, de la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception, à la veille du concile du Vatican réuni pour proclamer le dogme de l'infailibilité pontificale, a succombé sous l'« esprit de mort ».

Les Goncourt misogynes

Les deux esthètes, tout prévenus qu'ils soient contre le roman à thèse, y sont tombés à pieds joints en mettant leurs pas dans les traces de Michelet. Ils nourrissent toutefois un grief contre leur mentor : son culte pour la femme. Ils écrivent le 3 octobre 1861 dans le *Journal* :

Il y a bien des stupidités dans Michelet. Quoi de plus stupide que de voir un caractère presque divin, une marque sacrée de la femme dans les règles, qui la rendent folle – elle en convient elle-même – huit jours par mois et font le malheur de l'homme⁵⁹.

On pourrait croire que, dans *Madame Gervaisais*, ils font trêve à leur misogynie ordinaire, mettant en scène une « femme d'élite » sur laquelle ils attirent la compassion. En fait, leur intransigente misogynie prend largement sa revanche sur les concessions tactiques qu'elle a cru devoir s'imposer pour s'assouvir plus complètement. Leur M^{me} Gervaisais n'est pas une victime innocente de Rome et de son clergé. L'« esprit de mort » que les romanciers attribuent à l'Église romaine trouve des amorces dans leur héroïne, « femme supérieure » en surface, femme tout court en profondeur. Les narrateurs s'ingénient à suggérer que quelque chose de morbide dans la nature féminine de la Française aspire à la ruine de ses apparences rationnelles et civilisées, et c'est cela, c'est ce « terrain » propice et jusque-là caché qui appelle et même provoque l'invasion de ses barbares bourreaux. La « méthode », insinuante ou violente, mise en œuvre par les prêtres n'est donc pas seule en cause. Ni même la phtisie de leur victime, dont les narrateurs subordonnent les progrès à ceux de la folie mystique. La phtisie, au même titre que l'anti-art des églises romaines et la direction de conscience des prêtres, n'est qu'un des révélateurs du fond de la femme que Paris avait enfoui sous les draperies de la raison et de la civilisation. Le *ça* de *Madame Gervaisais*, c'est son corps, que l'épreuve romaine libère de la discipline de l'esprit apporté du Paris des Lumières. Michelet célèbre dans le corps féminin la Nature et sa fécondité : les Goncourt qui haïssent la Nature, principe de hideur, de maladie, de mort, et qui, en toutes choses, l'opposent à l'Art, portent la même haine au corps féminin que jamais les artifices de l'élégance et de l'esprit ne draperont assez. L'archaïsme de la religion et de la ville de Rome, mettant en déroute l'intelligence virile dont d'excellentes études, une solide éducation bourgeoise et l'exemple de son père, noble figure d'ancien conventionnel fidèle à ses principes, avaient paré M^{me} Gervaisais, l'a pour ainsi dire dénudée et réduite à son corps de femme. Au contact de Rome, ville-corps autant que ville-spectre,

ville-prêtre, ville-vampire, ville-louve, l'édifice de raison et d'élégance apposé par son éducation sur la femme est tombé en poussière. Les virtualités morbides d'un corps féminin qui s'ignorait jusque-là se sont dévoilées et déployées. La chute dans les enfers de Rome est aussi une chute dans les humeurs et les vapeurs d'une chair enfin libre de tomber de son propre poids. Deux négativités, l'une institutionnelle, celle de Rome et de l'Église, l'autre individuelle, celle d'une femme qui ne se savait pas à ce point femme, s'appellent, se comprennent et se complètent dans l'œuvre de mort. Et sitôt la rencontre amorcée, ce qui se passe dans le roman n'est pas différent en substance, quoique sur un registre esthétique plus noble, de la chute, dans le stupre et dans sa logique destructrice, de Germinie Lacerteux.

M^{me} Gervaisais a beau repousser avec hauteur, lors d'une réception à l'Académie de France, les avances d'un bellâtre italien, elle ne sera pas Germinie à Rome. Mais en apparence seulement. Car déjà, lors de cette fête, cette veuve qui n'a connu l'amour ni dans ni hors mariage a trouvé le chemin de la volupté dans les velours de la religion romaine et, une fois « révelée », elle devient aussi insatiable de sa propre perte que Germinie. Son impatience sous le joug trop civilisé du P. Giansanti, son enthousiasme à se plier aux pires exigences du P. Sibilla, à inventer elle-même des tourments, répètent la dégradation en deux étapes qui avait déjà été prêtée à Germinie. La Femme, au sens où l'entendent les Goncourt, s'est plus servie de Rome pour s'affranchir du personnage parisien de M^{me} Gervaisais que Rome ne s'est servie de la Femme pour détruire ce caractère de grande éclairée et moderne qui la liait. « Le catholicisme, proclamait le robuste Flaubert aux dîners Magny, est le raffinement suprême du sadisme. » Dans leur *Journal*, les Goncourt attribuent à « la Femme » une appétence irrésistible pour ce raffinement :

La religion pour la femme n'est pas la discipline à laquelle l'homme se soumet ; c'est un épanchement amoureux, une occasion de dévouement romanesque. C'est dans les jeunes filles un exutoire licite [...] et si les confesseurs sont trop doux, elles se jettent aux sévères⁶⁰.

Ou encore, cette sentence qui dit tout :

La religion est une partie du sexe de la femme⁶¹.

La « femme supérieure », dans *Madame Gervaisais*, est réduite à la condition commune de la Femme. Le blasphème envers l'Église s'y double d'une profanation de Nephtalie de Courmont, à qui le roman est dédié. Le couple infernal des deux narrateurs réunis et confondus dans les plis et replis de leurs propres obsessions, renvoie dos à dos, dans le miroir de sa fiction, les bourreaux et la victime, la Ville corruptrice et la femme corrompue, mais corrompue parce qu'elle aspirait sourdement à l'être, à renier son intelligence, à renier son cœur, à se donner fanatiquement à la Mort qui triomphe à Rome. Les Goncourt, ayant fait de Rome la capitale de l'Abjection, lui ont jeté en pâture M^{me} Gervaisais, *alias* leur tante Nephtalie, aimantée vers Rome par son abjection secrète. Ils privent même leur héroïne de la grandeur révoltée de la sorcière chère à

Michelet : ils en font un corps tétanisé, mort avant même de mourir, une seconde Germinie plus déchue encore, puisque capable de torturer par le silence et le refus de tendresse son enfant innocent. Le corps de la Femme happé par Rome n'est plus le tombeau de l'âme, mais son horrible vérité médicale.

Mais pourquoi cet acharnement contre le corps féminin ? Tout se passe comme si les Goncourt se délivraient sur lui des implications de leur nihilisme esthétique, le poussant au désert, tel le bouc émissaire biblique pour protéger leur oasis gémellaire et y récolter douillettement les fruits du « bonheur dans le crime ». Dans deux de leurs romans, *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, ils décrivent deux grands talents, un écrivain et un artiste, vidés de leur puissance créatrice par les compagnes dévorantes et au fond jalouses auxquelles ils avaient eu l'imprudence de s'attacher. En décrivant dans *Madame Gervaisais* l'autodestruction d'une « femme supérieure » par la Femme qu'elle portait au fond d'elle-même, ils conjuraient le péril qui assiégeait leur création à deux. L'ironie du sort a voulu que ce roman, dont la misogynie allait plus loin qu'aucune de leurs œuvres antérieures, a fait éclater dans leur propre cocon cela même qu'ils croyaient en avoir chassé par projection, la maladie, la folie, la mort. Nephtalie s'est vengée de l'hommage empoisonné qu'ils lui avaient rendu.

Peut-on aller plus loin, et discerner sous cette opération conjuratoire qui tourne si mal une allégorie philosophique ? Les deux frères entendaient faire de ce roman, qu'ils ont mûri ensemble pendant dix ans, leur « somme athéologique » littéraire, qui les aurait définitivement posés, dans leur propre singularité, parmi les chefs de file de la pensée moderne, en tête du peloton d'avant-garde dont ils faisaient partie avec leurs commensaux des « dîners Magny ». En adoptant pour personnage principal une grande dame philosophe, lectrice des penseurs écossais, Dugald-Stewart et Thomas Reid, et de l'Allemand Kant, et qui néanmoins bascule à Rome dans la sensation, de la sensation dans la névrose mystique, et du mysticisme dans l'inhumanité et la mort, selon une progression pathologique assez semblable à celle dont M. Purgon menace Argan dans *Le Malade imaginaire*, les Goncourt ont-ils aussi voulu montrer l'insuffisance des défenses immunitaires dont disposait contre elle-même leur intelligente héroïne ? La philosophie qu'ils prêtent à leur Parisienne, contemporaine de Louis-Philippe, est en gros celle de Victor Cousin et surtout de Théodore Jouffroy, l'auteur du célèbre essai *Comment les religions finissent*, et père de leur ami Charles Jouffroy, affairiste et directeur de *La Gazette des théâtres* sous le Second Empire⁶². D'une génération bourgeoise antérieure à la leur, M^{me} Gervaisais avait, avec ses maîtres en philosophie, rejeté l'empirisme sensualiste du XVIII^e siècle aussi bien que la foi romantique d'ascendance fénelonienne et rousseauiste. Elle était l'adepte d'un « bon sens » qui relativise l'une par l'autre la science et la croyance, la raison et le cœur. Spiritualiste agnostique, elle avait le culte de la triple Idée platonicienne et cousinienne du Vrai, du Beau et du Bien. Les Goncourt présente cet « équipement mental » de la bourgeoisie orléaniste dont ils sont eux-mêmes issus comme inadapté à la situation contemporaine de crise de l'esprit. La « chute » rapide de M^{me} Gervaisais dans l'obscurantisme religieux, préfigurant la

dissolution morale de l'Aschenbach de Thomas Mann dans *La Mort à Venise*, symbolise à leurs yeux et veut démontrer à leurs lecteurs la fragilité des philosophies spiritualistes dans le grand combat entre science moderne et religion.

Leur technique de critiques d'art et de romanciers leur a fait renouer avec le sensualisme et l'empirisme d'un XVIII^e siècle que leur œuvre d'historiens a érigé en âge d'or. Les savants de leur génération qu'ils fréquentent chez Magny, Berthelot, le D^r Robin sont matérialistes ; les écrivains qu'ils tiennent pour leurs pairs, notamment Flaubert, refusent toute idéalisation et donnent pour loi rigoureuse à leur art une vérité contiguë de la vérité scientifique, incompatible aussi bien avec l'illusion religieuse qu'avec l'idéalisme moral et le néo-platonisme philosophique.

La défaite de M^{me} Gervaisais est donc aussi celle de Cousin et de Jouffroy, qui avaient cru pouvoir repousser et le rationalisme sensualiste du baron d'Holbach et la religion du cœur de Jean-Jacques sans renoncer pour autant à Platon. Le fade éclectisme idéalisant du « juste milieu » que M^{me} Gervaisais apporte à Rome l'a laissée sans défense contre un clergé matérialiste, mais qui déguise sous l'Idée de Dieu des spéculations sur l'ignorance, l'*eros*, la maladie et la mort, aussi sordides à Rome, dans leur ordre, que celles auxquelles se livrent à Paris industriels et gens d'affaires. Par leur parabole allégorique, les Goncourt ont voulu en dernière analyse mettre à nu le nihilisme que se cache à lui-même le Second Empire, matérialiste dans sa science et dans ses affaires, et qui fait néanmoins de ses juges les gardiens d'idéaux moraux auxquels il ne croit plus et de ses militaires les mainteneurs d'un pape-roi qui jette l'anathème sur la modernité française. L'immense tartuferie impériale laisse toutes ses chances au plus ancien des mensonges, la religion, ennemie cardinale de cette science qui, selon Renan, ose envisager que « la vérité est peut-être triste ». L'Art et la Littérature vraiment modernes s'élèvent au-dessus du nihilisme masqué, mais latent et universel, de l'époque, ils transcendent même le combat entre science et religion, parce qu'ils se donnent pour fin de représenter sans faux-fuyant ce nihilisme hypocrite et le combat entre vérité triste et idéal trompeur. Dans l'ironie supérieure et générale de l'Art et de la Littérature modernes, le nihilisme contemporain, en se reconnaissant, en s'acceptant, découvre la conscience purement esthétique que la science lui préparait sans le savoir, et il se pourvoit, sur le terrain même de la religion, celui du langage et des images, contre les ultimes tentations de la croyance en Dieu. La défaite de la platonicienne, puis catholique, M^{me} Gervaisais est le triomphe des artistes-écrivains qui l'ont représentée et l'ostension de l'Art et de la Littérature vraiment modernes dont ils se sont faits les interprètes. Que ce triomphe de la modernité artistique et littéraire ait pour théâtre, en même temps que pour objet de noire dérision, la Rome catholique, confère à l'allégorie des Goncourt une grandeur « sacrée » qu'elle dérobe ironiquement à la citadelle de l'art et de l'éloquence sacerdotale. « Île sonnante » d'un catholicisme déserté par la modernité littéraire et scientifique, Rome, capitale officielle et mensongère de la rédemption du sensible par l'Idée divine, s'inverse dans le roman des Goncourt en tombeau de l'Idée de

Dieu : leur satire de la dernière citadelle du néo-platonisme religieux est aussi radicale que l'humiliation qu'ils ont organisée de la pauvre Psyché, égarée dans ses murs trompeurs.

1. Émile ZOLA, *Les Romanciers naturalistes* (1881), dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. XI, p. 169. Zola écrit plus haut : « J'avoue préférer *Germinie Lacerteux* parmi les romans de MM. de Goncourt. » Reste qu'il écrira à son tour un roman anticlérical sur Rome, encore plus mélodramatique que *Madame Gervaisais*.

2. Voir Gabriel DE BROGLIE, *La Vraie Madame Gervaisais* (Paris, Société des Bibliophiles français, 1991), riche en nombreux inédits tirés d'archives familiales et de reproductions de portraits restés en mains privées. C'est désormais la source de toute étude sur une M^{me} de Courmont aussi différente que possible du personnage de mélodrame inventé par les Goncourt sous le nom de « Madame Gervaisais ». Leur tante, phtisique, se rendit deux fois à Rome sur la recommandation de ses médecins. Bouleversée par la mort subite, en 1842, de son fils aîné Arthur, un infirme, c'est à Paris qu'elle se convertit à une religion qui lui promettait de retrouver son enfant dans une autre vie. Elle n'était pas veuve. Son mari lui rendit visite pendant son premier séjour. Elle avait un second fils, bien portant, Alphonse, qu'elle emmena chaque fois avec elle à Rome. Elle y mourut de sa phtisie et non de macérations.

3. Outre son éclat littéraire (Barbey, Veuillot), le catholicisme sous le Second Empire se manifeste par une étonnante vitalité à la fois dogmatique et mystique. Voir *Nouvelle histoire de l'Église*, Paris, Seuil, 1975, t. V, pp. 121-139. Rappelons quelques grandes dates : 1854 : proclamation du dogme de l'Immaculée Conception ; 1856 : la fête du Sacré-Cœur est étendue à l'Église universelle ; 1864 : encyclique *Quanta cura*, complétée par le *Syllabus errorum* condamnant les idées modernes et le libéralisme ; la même année est béatifiée Marie Alacoque, initiatrice du culte du Sacré-Cœur de Jésus, et dont Michelet s'était cruellement moqué en 1845 dans *Le Prêtre...* ; en 1869, Henri Lasserre publie *Notre-Dame de Lourdes* qui fait connaître au grand public Bernadette Soubirous et les apparitions de la Vierge ; en 1860 encore, s'ouvre le concile du Vatican qui proclamera début 1870 le dogme de l'infaillibilité pontificale ; en septembre 1870, les troupes piémontaises occupent l'État pontifical, jusqu'alors préservé des appétits de Cavour par les troupes de Napoléon III.

4. Marcel PROUST, interview donnée au *Temps*, la veille de la parution de *Du côté de chez Swann*, en novembre 1913, reproduite dans *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 558-559.

5. Voir Robert RICATTE, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Armand Colin, 1953. Voir aussi la note 10 de notre édition du roman (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982), en tête de laquelle une première version de cette étude a été publiée à titre de préface.

6. Variante 1896 : 2 500 F (note de l'édition Ricatte du *Journal*, Fasquelle-Flammarion, 1956, t. IV, p. 303).

7. La mère de Nephtalie s'appelait Mélanie Tissot, avant d'épouser en 1799 Edouard Lefebvre de Béhaine. C'était la fille de riches négociants. Son portrait par Greuze, daté de 1803, est reproduit dans l'ouvrage cité de G. DE BROGLIE, *La Vraie Madame Gervaisais*, p. 23. La mère des Goncourt, Antoinette Cécile Guérin, était une demi-sœur de l'époux de Nephtalie, Jules Le Bas de Courmont.

8. Voir *La Maison d'un artiste*, éd. André Billy, t. I, pp. 30-32. La propriété se trouvait sur le territoire de Belleville ; la maison d'habitation en forme de temple grec, datant de 1770, subsiste encore à l'intérieur de l'orphelinat des sœurs de Saint-Vincent-de-Paul, 119, rue de Ménilmontant. La propriété avait été achetée par les grands-parents maternels de Nephtalie Le Bas de Courmont. M^{me} de Courmont y venait passer l'été en compagnie de M^{me} de Goncourt, sa belle-sœur, et de M^{me} Armand Lefebvre de Béhaine, son autre belle-sœur. *La Maison d'un artiste* fait remonter à 1836 ces souvenirs d'enfance d'Edmond et donne le nom de la danseuse du duc d'Orléans, M^{lle} Marquise.

9. M^{me} Jules Le Bas de Courmont était née Nephtalie Lefebvre de Béhaine : elle était la tante d'Édouard Lefebvre de Béhaine (fils d'Armand, son frère), secrétaire d'ambassade à Rome au moment où parut *Madame Gervaisais*. Voir, dans G. DE BROGLIE, *La Vraie Madame Gervaisais*, *op. cit.*, la généalogie des principales familles auxquelles les Goncourt étaient alliés.

10. Le passage de Joubert qui nous paraît se rapprocher le plus de la formule citée par Goncourt est celui-ci : « Les beaux mots ont une forme, un son, une couleur et une transparence qui en font le lieu convenable où il faut placer les belles pensées, pour les rendre visibles aux hommes » (JOUBERT, *Pensées*, éd. 1864, t. II, p. 361, titre XXIV, 4,7) (note de Robert Ricatte). À noter aussi que les frères Goncourt, lisant une édition de Joubert en 1861, écrivent : « Cela sent la petite école genevoise, M^{me} Necker, Tracy, Jouffroy. Le mauvais Sainte-Beuve vient de là » (*Journal*, éd. Ricatte, t. I, p. 988). Ne serait-ce pas une réaction de Jules ? Edmond, plus âgé, se sentait peut-être moins étranger aux lectures de sa tante, formée sous la Restauration.

11. « Sans cependant qu'elles fussent teintées de bleu » : entendez que ses phrases n'étaient pas d'un bas-bleu (note de Robert Ricatte). Voir le ravissant « Journal » inédit de Nephtalie jeune fille reproduit par G. DE BROGLIE, *La Vraie Madame Gervaisais*, *op. cit.*

12. « Avant son départ » : M^{me} de Courmont partit une première fois pour Rome en 1842, quelques mois après la mort de son fils aîné infirme. Elle y revint en 1844 et y mourut le 30 mai de cette année. Edmond et Jules ont confondu les deux séjours. Un témoignage bien étayé du petit-fils de Nephtalie (cité par G. DE BROGLIE, *op. cit.*, p. 29) attribue le refroidissement fatal à une trop longue station de M^{me} de Courmont, déjà mourante, dans San Carlo al Corso, l'église de sa paroisse, et ne lie en aucune manière sa mort à une audience du pape Grégoire XVI, bien que le pontife ait réellement reçu, à plusieurs reprises, dans le passé, la grande dame française convertie et venue se soigner à Rome.

13. Le caractère du Pierre-Charles du roman, fils unique, tient lieu du petit Arthur de Courmont (1832 ?-1841), fils cadet de Nephtalie. Edmond, en 1892, admet qu'il a interverti les deux frères, mais sans dire qu'Arthur, l'aîné infirme, était mort avant le départ de sa mère pour Rome, et que le cadet Alphonse, emmené par sa mère pendant ses deux séjours à Rome, était un enfant vif et bien portant.

14. C'est la fin mélodramatique du roman, substituée aux circonstances réelles, sans aucun rapport avec une audience pontificale, de la mort de Nephtalie (voir note 1, p. 637).

15. *Journal*, éd. citée, t. IV, p. 215.

16. *Journal*, éd. citée, t. IV, pp. 892-893. Voir aussi, t. II, p. 595 : « De quelle expiation sommes-nous victimes ? », et p. 571 : « M'interrogeant longuement, j'ai la conviction qu'il est mort du travail de la forme, de la *peine du style*. »

17. *Journal*, éd. citée, t. I, p. 566.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 565.

20. *Ibid.*, p. 557.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 564.

23. Sur le mythe romantique de la « Morte qui parle », voir le beau livre de Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris, P.U.F., 1959, entre autres le chapitre IV, « Gautier maître et ombre ». Les Goncourt, très liés au vieux Gautier, ont subi intimement son influence, ainsi que celle d'Hoffmann et du « fantastique » romantique.

24. É. ZOLA, *Les Romanciers naturalistes*, éd. citée, p. 174.

25. *Journal*, t. I, p. 112 (1862).

26. *Journal*, t. II, p. 563.

27. *Ibid.*, p. 559.

28. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1951, t. I, p. 500.

29. *Ibid.*, t. I, p. 514.

30. *Ibid.*, t. II, p. 340.

31. *Madame Gervaisais*, p. 84.

32. *Ibid.*, pp. 103-104.
33. *Ibid.*, pp. 113-114.
34. *Ibid.*, pp. 121 et 122.
35. *Ibid.*, pp. 123-124.
36. *Ibid.*, pp. 126-127.
37. *Ibid.*, p. 132.
38. *Ibid.*, pp. 171-172.
39. *Ibid.*, pp. 174-175.
40. *Ibid.*, pp. 183 et 185.
41. *Ibid.*, p. 216.
42. *Ibid.*, p. 217.
43. *Ibid.*, p. 234.
44. Voir l'édition de Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.
45. Balzac, *Le Curé de village*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 177.
46. *Journal*, t. I, p. 904.
47. MICHELET, *Le Prêtre, la Femme et la Famille*, Paris, Flammarion, 1861, avant-propos de la première édition (1845), p. 4.
48. *Ibid.*
49. *Ibid.*, p. 8.
50. *Ibid.*, p. 45.
51. *Ibid.*, p. 21.
52. *Ibid.*, p. 27.
53. *Ibid.*, p. 72. Voir aussi p. 162. Cette caricature haineuse et plus que sommaire a au moins une excuse : Fénelon qui n'est pas « quiétiste » passait pour l'être et la spiritualité affective et mystique du catholicisme romantique le réclamait pour père. Mais là où Michelet montre son parti pris simplificateur jusqu'au contresens, c'est lorsque (p. 150) il range Bossuet dans le quiétisme, « méthode d'assouplissement et d'inertie ». Pascal lui-même, selon lui, en relève (*ibid.*). Il est non moins extravagant de laisser croire que les *Exercices spirituels*, école de volonté et d'action, relèvent du « quiétisme ».
54. *Ibid.*, p. 210.
55. *Ibid.*, pp. 181-182.
56. *Ibid.*, p. 185.
57. *Ibid.*, p. 177.
58. *Ibid.*, p. 294.
59. *Journal*, t. I, p. 969.
60. *Ibid.*, p. 138 (1854).
61. *Ibid.*, p. 400 (1857).
62. *Journal*, t. I, p. 526. Les Goncourt, ici comme lors du mariage de la sœur de Charles Jouffroy (I, 954), ironisent sur « la chute » des enfants du philosophe qui, sous le Second Empire, n'ont d'autre morale que de faire de l'argent.

DES CARNETS AU ROMAN

LA « LITTÉRATURE ABSOLUE » DES GONCOURT

Elle dit le mot : Anastase !
Né pour d'éternels parchemins,
Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul,
De porter ce nom : Pulchérie !
Caché par le trop grand glaïeul.

STÉPHANE MALLARMÉ,
« Prose pour des Esseintes »,
La Revue indépendante, janvier 1885.

Edmond et Jules de Goncourt ont écrit un livre qui est un véritable poème en prose, qui a les césures qu'il serait facile de scander et qui est peut-être leur chef-d'œuvre : *Madame Gervaisais*.

LÉON DAUDET,
Écrivains et artistes, t. IV, 1928.

Le grand-œuvre des deux frères et ses reliques

Infatigables archivistes-paléographes, bibliographes et collectionneurs de manuscrits inédits pour la préparation de leurs ouvrages sur le XVIII^e siècle, les frères Goncourt historiens se sont montrés non moins méthodiques dans la documentation de leurs romans, précédés par une minutieuse enquête dans et sur les milieux où ils entendaient situer leur intrigue : milieu littéraire pour *Charles Demailly*, celui des ateliers d'artistes pour *Manette Salomon*, celui du « bas peuple » pour *Germinie Lacerteux*. Comme Flaubert, comme Zola, ces artistes du mot rare et de la phrase ciselée ont fait preuve de la même exigence dans leur exploration sociologique et morale du présent que dans leur reconstitution sur archives du passé. Jamais, toutefois, leur travail de collationnement de la matière

n'a pris autant d'années et ne leur a demandé autant de lectures et d'observations sur place de « terrain » que dans le cas de leur dernier roman conçu et écrit en commun, *Madame Gervaisais*. Leurs deux voyages à Rome, l'ampleur à Paris de leurs recherches documentaires, de leurs conversations avec des « experts », le soin qu'Edmond a pris de conserver leurs recueils de notes préparatoires, de publier l'un d'entre eux, comme des œuvres « en soi », l'abondance aussi, dans le *Journal* des deux frères, des entrées relatives, de près ou de loin, à la conception et à la réception du roman, voire, plus de vingt ans plus tard, à sa réédition chez Lemerre, pour ne rien dire de la mort de Jules « à la tâche », attestent une mobilisation exceptionnelle des deux frères. Il est clair qu'ils ont voulu faire de *Madame Gervaisais* non seulement leur chef-d'œuvre littéraire, mais un manifeste-coup de tonnerre qui résumerait et révélerait à la face du philistinisme leurs convictions ultimes d'artistes et d'écrivains.

Le manuscrit de *Madame Gervaisais*, le seul de leurs romans qu'Edmond ait pris soin de conserver et qui avait servi à l'imprimeur pour l'édition originale de 1869, il l'offrit, relié de vélin et marqué de son chiffre, à son ami le critique d'art Philippe Burty, après l'avoir utilisé pour établir le texte de la réédition Lemerre de 1892. La précieuse relique fut achetée à la mort de ce dernier, et du vivant d'Edmond qui fait état de cette vente dans son *Journal*, par Paul Gallimard. Longtemps elle a passé pour disparue. Entrée, en fait, dans la célèbre collection du colonel Sickles, elle a été mise en vente après la mort du collectionneur américain en 1989, et la Bibliothèque nationale l'a préemptée. Je n'ai donc pu en tenir compte pour mon édition du roman parue en 1982, et qui, j'ose le croire, en attirant de nouveaux lecteurs à une œuvre oubliée depuis la fin du XIX^e siècle, a pu jouer un rôle dans l'ardeur de l'État à faire entrer le précieux manuscrit dans les collections patrimoniales. Pour la préface, les notes et le dossier de l'édition « Folio », dirigée alors par André Fermigier, j'avais du moins pu disposer, outre l'édition du *Journal* publiée par Robert Ricatte, de deux autres reliques du grand atelier de *Madame Gervaisais* soigneusement préservées par Edmond : le *Carnet de voyage en Italie* des deux frères, publié en partie par Edmond en 1894, mais dont l'original complet, avec tous les dessins, aquarelles et exercices de style des deux frères en voyage en Italie, dûment relié par Edmond aujourd'hui conservé au cabinet des Dessins du Louvre) ; et le *Carnet de notes* de lectures, commentées par les deux frères, et lui aussi relié par Edmond, conservé à Londres dans la collection de la famille Gimpel. Le manuscrit du roman, maintenant à la Bibliothèque nationale de France, malgré les traces de derniers repentirs, n'est que l'état quasi définitif, effaçant l'essentiel d'un travail à deux qui avait été particulièrement long et épuisant et les nombreux états antérieurs qui, eux, ont été détruits. Eux seuls auraient pu nous introduire dans le secret du travail de composition des deux frères.

L'état final du manuscrit conservé par Edmond est d'autant plus lisse qu'il entend effacer la dissymétrie des deux « mains » et les raccords entre les fragments rédigés séparément par les deux frères, puis retravaillés ensemble. Si cette « cuisine » à deux n'a laissé de traces que dans les deux *Carnets* préparatoires, c'est

qu'Edmond y voyait des reliques sacrées de leur collaboration fusionnelle, prévenant la postérité de dissocier, donc de hiérarchiser, la part respective des deux auteurs, qui tenaient tant à leur nom unique, en tête de l'ouvrage achevé, avec *en facteur commun* leurs deux prénoms dans l'ordre chronologique de la naissance des deux frères. Les deux *Carnets* qui ont survécu appartiennent l'un et l'autre à la *préhistoire* de la rédaction proprement dite du roman ; ils se rattachaient dans l'esprit d'Edmond à des phases heureuses de la vie de couple fraternel, et non à la phase terrible de la « création » en commun, le travail du style, véritable martyre pour Jules qui s'acheva par son agonie et sa mort en 1869-1870.

Il faut donc bien voir, d'entrée, toute la distance qui sépare ces deux carnets, quel que soit leur intérêt, du *creuset* même où s'est élaborée la forme du roman, et le fait qu'Edmond a pris soin de détruire les matériaux intermédiaires. Les carnets où les deux frères réunirent leur matière ne peuvent nous donner qu'une idée indirecte et en somme affadie de ce qui s'est réellement passé au cours de la *cuisson* formelle du roman. Quant au *Journal*, s'il accompagne chronologiquement le travail d'élaboration stylistique du roman, c'est de loin en loin, à distance respectueuse, par allusions retenues et plutôt anecdotiques : il contribue à sa manière à l'effet de mystère que l'autodafé des brouillons entend créer pour la postérité, et auquel manifestement la survie des deux carnets préparatoires ne pouvait pas, aux yeux d'Edmond, nuire de façon appréciable.

Le carnet du Louvre et le roman

Le premier carnet, celui que conserve le cabinet des Dessins, a été rédigé pendant le premier voyage en Italie des deux frères, en 1855-1856, antérieurement à la première mention du sujet éventuel de *Madame Gervaisais* dans leur *Journal*. C'est après coup, lorsque la décision a été prise d'écrire un roman fondé sur la fin trop édifiante, à Rome, de Nephtalie de Courmont, la tante maternelle des deux écrivains, que les quelques pages du carnet de voyage relatives à Rome sont apparues comme des « lieux de l'invention » utilisables pour certaines scènes de l'œuvre de fiction. Ce carnet, qui fait alterner dessins, aquarelles, gouaches, notes, essais, descriptions, portraits, est d'ailleurs une œuvre en soi, qui relève d'un genre peu étudié, mais fort répandu au XIX^e siècle, où voyager est encore un art : le *sketch-book* du touriste lettré qui a des notions de dessin et de peinture. Paul Valéry et, après lui, dans un tout autre esprit, Philippe Jullian, ont brillamment prolongé la vie de ce genre artistique et littéraire fort avant dans le XX^e siècle. Edmond percevait si bien leur propre carnet comme *une œuvre en soi*, de caractère tout intime en tant qu'objet, relique, mémorial domestique, qu'il crut bon d'en détacher le texte pour en publier un florilège, le nom de son frère pour la dernière fois, vingt-quatre ans après la mort de Jules, associé au sien sous le titre *L'Italie d'hier*. L'ouvrage parut en 1894, chez Charpentier-Fasquelle, deux ans après la réédition de *Madame Gervaisais*.

Anthologie de textes : les dessins, aquarelles et gouaches – pour la plupart œuvres de Jules – restaient le secret du carnet manuscrit. Mais quelque distance qui sépare, dans le temps et la conception, ce carnet du roman, l'étude du carnet, l'optique qu'il révèle des deux écrivains sur les monuments visités alors n'en sont pas moins fort précieux pour une lecture critique du texte du roman. D'une façon générale, l'existence même de ce *sketch-book* italien nous rappelle opportunément que les deux frères ont un instant hésité entre la carrière de peintre et la carrière littéraire. Jules, le cadet, était particulièrement doué pour la peinture et il avait, à la grande joie de leur mère, passé victorieusement le « grand concours » de l'École des beaux-arts. C'est Edmond, selon ses propres dires, qui, pour rendre leur collaboration plus étroite, d'égal à égal, l'avait décidé à renoncer à la carrière académique et à « entrer » avec lui « en littérature ». Le *Journal* nous apprend qu'Edmond, accablé par le désastre qui frappa son frère, et qu'il attribue à l'anxiété du styliste trop acharné¹, se fit un scrupule d'avoir détourné Jules d'une voie où il aurait peut-être mieux préservé sa santé. Or cet acharnement sur le « style » de *Madame Gervaisais*, dont Jules selon Edmond fut la victime, intervient dans la composition d'un roman qui a un caractère exceptionnellement « pictural ». Non que les romans antérieurs des Goncourt, dont l'un d'eux, *Manette Salomon*, a pour héros un peintre, aient été exempts de cette rivalité du style descriptif avec les arts visuels. Les Goncourt, historiens de *L'Art au XVIII^e siècle* aussi bien que romanciers, se sont voulus virtuoses, après Diderot, avec Gautier, de l'*ekphrasis* (la description écrite) d'œuvres d'art. Mais, cette fois, le roman a pour théâtre Rome, qui n'est pas seulement associé, par les souvenirs de l'Antiquité classique, au « grand style » littéraire, celui dont Chateaubriand, dans ses *Mémoires*, a ravivé le prestige pour la génération des Goncourt : c'est aussi, pour ces profonds connaisseurs du dessin et de la peinture du XVIII^e siècle, le siège de l'Académie de France au palais Mancini, et la référence obligée du « grand style » de la « peinture d'histoire » et du genre le plus proche de celle-ci, le « paysage héroïque ».

Il est clair qu'une certaine nostalgie des « grands genres » picturaux académiques a hanté Jules de Goncourt dans son premier voyage italien ; ses dessins et ses aquarelles sont un peu, dans le carnet de 1855-1856, comme autant de coups d'œil de côté à ce qu'aurait pu être son séjour à Rome s'il avait poursuivi son premier dessein et exposé au Salon de l'Académie. Coup d'œil nostalgique, mais surtout ironique. Les Goncourt se veulent « modernes », leur goût va résolument à la peinture de genre et non à la peinture d'histoire académique. Ils n'ont que dédain pour l'Antiquité dont l'étude reste la base de l'éducation des artistes à l'École des beaux-arts comme à l'Académie de France à Rome. Toutefois, tel est le prestige enraciné du « grand genre » d'histoire, et de ses dérivés, le « paysage héroïque » et le portrait officiel, que peu de peintres de leur époque, même « refusés » ou révoltés, y échappent. Ni Corot, ni Manet, ni Courbet, ni même plus tard Cézanne ou Picasso n'ont manqué de s'y exercer, serait-ce pour le subvertir de l'intérieur. Hommage fréquent et ironique à Chateaubriand, *Madame Gervaisais* l'est aussi à Pannini, Vanvitelli et Hubert

Robert, les maîtres du paysage romain « héroïque » avec ruines antiques. Le roman est parsemé d'*ekphraseis* qui, prenant quelquefois leur point de départ dans les notations plastiques ou écrites du carnet de 1855-1856, les portent à l'achèvement de grands tableaux « héroïques » : vues panoramiques du Forum de nuit et de jour, paysage de l'*Urbs* aperçue du haut du Janicule, intérieurs de Saint-Pierre et du Gesù, jardins de la villa Pamphili, paysage de Castel Gandolfo sur le lac Albane, autant de *loci classici* de la « peinture d'histoire » pratiquée par les pensionnaires de la villa Médicis ou par leurs rivaux italiens. Tout s'est passé comme si Jules, romancier qui aurait pu être peintre, et qui par ailleurs, avec son frère, était passé maître dans la description littéraire des « petits sujets », ceux d'un peintre « de genre », s'était ici fixé le but de rivaliser avec les vedettes des Salons, avec les grands prix de Rome. Ce qui explique en partie l'atmosphère angoissante de « loge » où il s'est enfermé, selon le témoignage de son frère, pour « peaufiner » le style du roman.

Rivaliser, cela ne veut pas dire imiter. L'œil de Jules et d'Edmond, électrisé par la saisie du fugace qu'ils admirent chez Watteau, Gabriel de Saint-Aubin et Fragonard, ne s'est arrêté sur les sujets d'élection pour les « peintres d'histoire » paysagistes, qu'afin de les évoquer à leur tour selon leur propre style. Le passage du carnet au roman peut, sur tel point précis, aider à comprendre cet effort pour faire voir avec un œil supérieurement « moderne » et déniaisé des sujets traditionnels de la « grande » peinture académique. L'intérieur de la basilique Saint-Pierre, souvent représentée par Pannini, est l'un de ces sujets. Le carnet (p. 198) accompagne quelques esquisses (relatives au tombeau d'Alexandre VII, dans la basilique) de l'essai de description suivant, lui aussi de la main de Jules :

Alexandre VII. Tombeau. Au-devant une Mort, squelette ailé, tout or soulevant au-dessus d'une porte une énorme portière de marbre rouge, d'un bras qui élève un sablier, la tête embarrassée et voilée par un sur pli (*sic*) de la rude draperie de marbre rouge, les pieds fuyant dans l'ombre de la porte².

Sur la même page on peut lire de la même main une autre note concernant cette fois la coupole de Saint-Pierre vue de l'intérieur :

Rayons lumineux coupés par des barreaux de fenêtres. De la fenêtre de la coupole, un brouillard d'azur volant sur l'or, comme des flèches de poussière rayonnante³.

Et à la page suivante, toujours à propos de la coupole :

Religion basée sur un calembour, par à peu près : *Tu est Petrus et super petram*⁴.

Ces deux pages du carnet sont devenues un bref chapitre du roman ou, plus exactement, un des plus brefs parmi les cent onze poèmes en prose qui, en chapelet, font du roman une sorte de *Spleen de Rome*. Le chapitre XIX comporte trois paragraphes, dont le premier, en une seule période, amplifie les notations juxtaposées dans la première ébauche du carnet :

Il y a à Saint-Pierre une superbe et royale porte de la Mort : c'est un portique de marbre noir, sur lequel s'enlèvent de travers des tibias envolés d'un squelette doré soulevant la solide

portière, la tenture écrasante qui lui retombe sur le crâne, et fait un masque aveuglé à l'image du Trépas dressant en l'air, au-dessus du passant, avec le bout de ses phalanges d'os, le sablier du Temps éternel⁵.

La seule note de couleur dans le texte du carnet était la juxtaposition du rouge du marbre de la portière et de l'or du squelette. Dans le texte du roman, elle est devenue noir et or : le rouge de la tenture de marbre a été supprimé au profit de son seul poids (« solide », « écrasante »).

Cette substitution ne prend tout son sens que si l'on perçoit le changement radical d'optique advenu entre 1855 et 1869. L'esquisse de description de 1855 supposait une sorte de vision frontale, le regard embrassant l'ensemble de l'œuvre du Bernin, de face, à mi-hauteur, sous le meilleur angle et le meilleur éclairage possibles, à la manière d'un peintre d'histoire ou du graveur travaillant d'après son tableau. Et sous cet angle idéal, c'est bien la draperie de marbre rouge qui concentre l'attention, et l'or du squelette aux prises avec elle. En 1869, les Goncourt cadrent autrement : ils adoptent le point de vue partiel, de bas en haut, qui est celui du « passant », explicitement invoqué. De cet autre point de vue, c'est bien la porte de marbre noir qui apparaît d'abord, et les tibias du squelette doré qui se détachent sur sa paroi. Et cette optique partielle est aussi en mouvement : le « passant » qui a traversé la porte et se retourne sur le monument funéraire dont elle est ornée ne retient de celui-ci, vu de biais et d'en bas, que les saillies très en relief et, de la tenture, que la sensation presque menaçante du poids. Le mouvement de la description suit celui de l'œil qui passe des tibias au geste d'envol du squelette soulevant avec peine l'énorme tenture, puis à la main décharnée brandissant un sablier. Chaque segment de la période, cascade de relatives et d'appositions, retrace une étape des sensations visuelles et tactiles successives, dans un ordre qui n'est pas « logique », mais proprement esthétique, sans cesser d'être naturaliste, puisque obéissant sans le réformer à la « réalité » du perçu⁶.

Ce premier paragraphe suppose un « passant » anonyme, point de jonction et d'identification entre le narrateur et le lecteur. C'est seulement au début du deuxième paragraphe que ce fantôme sans visage prend les traits et le nom de l'héroïne du roman, marchant un peu au hasard dans Saint-Pierre et saisie soudain de la même impression qui vient d'être décrite *en soi*, avant d'être assignée à un sujet.

Dans une de ses visites de l'après-midi aux églises, M^{me} Gervaisais *sortait* par cette porte de la sacristie de la basilique⁷...

La litanie d'inscriptions latines qui suit, déchiffrée par la visiteuse, chacune annonçant une langue vernaculaire différente parlée dans les confessionnaux, est une citation du livre d'Edmond Lafond, *Lettres d'un pèlerin* (1856), un de ces récits de voyage apologétiques dont les Goncourt ont fait de copieux extraits dans leur autre carnet, ultérieur, aujourd'hui conservé à Londres. Mais de ces *Lettres* au roman l'énumération change radicalement de sens : on passe de l'émerveillement devant la catholicité de Rome à l'impression de vertige et d'intimidation

éprouvée par l'héroïne, troublée quelques instants auparavant par la découverte de la « porte de la Mort ». Pour le lecteur, qui a déjà appris, quant à lui, à se dissocier de la Parisienne sans défense, ce déploiement dans le multiple de l'unique langue officielle de l'Église emblématise tacitement la prodigieuse rouerie cléricale, sachant adapter la parole à chaque cas pour mieux lui imposer sa griffe.

Le troisième et dernier paragraphe du chapitre réutilise les deux dernières notations du carnet du Louvre. Ici, encore, le remploi s'accompagne d'un changement complet de point de vue. L'impression d'espace sous la coupole de Saint-Pierre est attribuée à l'enfant de M^{me} Gervaisais, qui lève le premier les yeux et attire le regard de sa mère vers le haut. La disproportion entre la petite taille du gamin et l'échelle titanesque de la voûte conçue par l'architecte des papes, entre la perception naïve du petit garçon et le savant effet d'optique voulu par Michel-Ange, crée les conditions pour l'héroïne d'une expérience saisissante du numineux, du *mysterium tremendum*. La description se fait plus sobre pour devenir plus intense. « Brouillard d'azur » (texte de 1855-1856) devient « bleu de lumière » ; « rayons lumineux coupés par les barreaux des fenêtres » devient « rayonnement de la voûte » ; et le « brouillard d'azur volant sur l'or comme des flèches de poussière » se réduit à l'efficacité d'une simple parataxe : « rayonnement de la voûte », « or des mots ». Les notes du carnet du Louvre traitent à part l'inscription latine courant autour du tambour de la coupole. Le texte du roman, feignant de suivre le parcours de l'œil enfantin, fait de l'inscription latine le point d'orgue concluant une série d'impressions intimidantes :

[...] *Petrus es et super hanc petram aedificabo...* qui semblaient en ce moment écrits en lettres de feu sur le bandeau de la coupole⁸.

L'ironie voltairienne de la note du carnet du Louvre a fait place à une métaphore apparemment célébrante, qui est censée traduire le choc reçu par l'enfant et la mère, exposés naïvement à l'effet voulu par les metteurs en scène cléricaux, et qui transforme un « jeu de mots » en « lettres de feu ».

Cet effet avait été préparé au chapitre XVIII par l'espèce de « massage » sensuel auquel l'imprudente héroïne s'est abandonnée en visitant les églises romaines, et en se laissant séduire par leurs attouchements de couleurs et de surfaces lisses :

[...] elle se laissait aller à l'amour du marbre [...] dans un air agatisé par tous les reflets des porphyres et des jaspes⁹.

Quand M^{me} Gervaisais réapparaît, au second paragraphe du chapitre suivant, le lecteur, par un effet d'accommodation rétrospective, peut superposer les émotions qui attendent la « passante » se retournant sur la « porte de la Mort » et les sensations qui ont commencé à la « révéler » à elle-même dans les églises. Pour autant, il est empêché de s'identifier à elle. Souterraine, l'ironie du narrateur n'en est que plus violente, multipliant les signes de connivence en direction du lecteur. Le succès des leurres disposés sur les pas de l'héroïne par les habiles psychologues

de l'antique superstition n'est vanté avec tant d'emphase que pour signaler au « bon entendeur » l'écart entre cette séduction purement sensuelle ou sensorielle et sa prétention spirituelle, écart que l'héroïne, nouvelle « statue de Condillac » manœuvrée par l'artifice dévot, est incapable de percevoir. Si fragmentaires que puissent être les sondages, grâce au carnet, dans l'« arrière-boutique » des deux écrivains, ils mettent au jour le degré de dissimulation dont ils ont masqué leur narrateur.

Dissimulatio, aussi bien qu'*illusio* et *simulatio*, est un autre nom latin pour la figure d'ironie qui, dans *Madame Gervaisais*, est sans cesse à l'œuvre sous la pompe affichée de l'admiration et de la célébration. Cette ironie cachée commande continûment descriptions et récits. Ironie de faire revoir les « grands sujets » embaumés par la peinture, la gravure et la description traditionnelles à travers les yeux neufs d'une femme *moderne*, formée sous Louis-Philippe, contemporaine de Napoléon III. Ironie de démonter les vieux effets puissants, mais faciles, des arts d'Église en superposant leur « réception » par la sensibilité non préparée d'une femme contemporaine à leur propre répulsion éclairée d'artistes et d'écrivains « modernes ». La leçon de modernité au second degré – qu'on pourrait rapprocher de celle de Manet confrontant l'art des musées aux visages et vêtements de son temps – fait de la critique esthétique un ressort du récit, de la description sourdement satirique une forme de complicité avec le lecteur, au-dessus de la tête de l'héroïne, qui n'est là, comme la Berthe Morisot du *Balcon* ou la Victorine Meurent du *Déjeuner sur l'herbe*, qu'au titre de leurre et d'épreuve des leurres, ressort et victime d'une ironie généralisée du regard, beauté moderne qui s'ignore, jetée en pâture à des yeux déniaisés.

Misogynie cléricale et misogynie médicale

Répertoire de « grands sujets » traités sous forme de « promesses » de tableaux et « promesses » de descriptions littéraires, le carnet de 1855-1856 ne pouvait manquer d'aborder le *locus classicus* par excellence des peintres aussi bien que des écrivains : la chapelle Sixtine, tapissée des chefs-d'œuvre de Michel-Ange, du Pérugin et de Botticelli, saisie au moment de sa suprême « efficacité » liturgique pendant les cérémonies de la semaine sainte. Dans le carnet du Louvre, Edmond et Jules se sont livrés à un exercice de description de l'instant le plus dramatique de ces cérémonies dans la chapelle pontificale, l'office des Ténèbres du vendredi saint : sur deux colonnes, ils ont rivalisé à qui rendrait le mieux l'effet plastique et émotionnel de ce célèbre concert-spectacle sacré. Dans le roman, le *locus classicus* de la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte n'est pas moins dignement traité : six chapitres lui sont consacrés, de XXIII à XXIX. Ils suivent de près la visite de M^{me} Gervaisais à Saint-Pierre et ajoutent puissamment à l'emprise que la Rome des prêtres a commencé d'exercer sur elle. Ils culminent, après la description de la cérémonie des Rameaux dans la basilique (chap. XXIII) et une analyse de l'effet produit sur l'héroïne par les voix qui accompagnaient l'office

(chap. XXIV), avec la description de la cérémonie nocturne du vendredi saint dans la Sixtine, saisie au moment où le chœur des castrats va entonner le fameux *Miserere* d'Allegri.

Après ce sommet, l'écho s'en prolonge, affaibli seulement en apparence, par la description de Saint-Antoine-des-Portugais, cette même nuit, au retour de la Sixtine (chap. XXVI), par celle du samedi saint à Saint-Jean-de-Latran (chap. XXVII) et par celle de la bénédiction pontificale du dimanche de Pâques (chap. XXVIII). Comme le chapitre XXIV, qui analyse des effets du *Lamma sabachtani* sur l'héroïne, le chapitre XIX, interrompant le chapelet des descriptions, suggère indirectement l'émoi intense suscité chez M^{me} Gervaisais par l'ensemble des cérémonies de la semaine sainte et sa réaction impatientée contre ces sentiments inconnus. Le « morceau de bravoure » obligé du *Miserere* dans la Sixtine prend donc sens ici dans la chaîne des émotions esthétique-religieuses dont les rets prennent peu à peu la Parisienne au piège archaïque de Rome.

Pour établir la version définitive du tableau de la Sixtine le vendredi saint, étape majeure de cette captation, les Goncourt ont recouru à leur carnet de 1855-1856 et aux esquisses amoëbées qu'ils avaient alors rédigées sur place. L'ébauche de la main de Jules était attentive surtout à la musique et aux moyens d'en offrir un équivalent littéraire. Assez curieusement, Edmond s'attachait avec plus d'ampleur à lier l'effet plastique du *Jugement dernier* et du plafond de Michel-Ange à l'effet sonore du *Miserere*. Au cours de ce contrepoint, il arrête l'attention sur un détail du plafond de la chapelle : « [...] l'Ève mythique et penchée comme une apparition [...] et qui] conduit tout le deuil de la terre avec sa chair et sa forme resplendissante (quelque chose sur son rôle dans les mauvaises actions des hommes) ». Ce détail et l'amorce de développement qui l'accompagne n'ont pas été retenus dans la version définitive. L'ironie ouverte du carnet envers la légende biblique, comme celle qui ridiculisait le *Tu es Petrus*, ne s'est retirée que pour mieux se faire partager par le lecteur du roman. Rejetée dans l'arrière-pensée du narrateur, l'idée diffuse de « l'Ève mythique » colore en filigrane non seulement la description de la Sixtine, mais l'ensemble du roman. La misogynie des Goncourt – affranchie de toute « mythologie » biblique ou paulinienne et s'appuyant sur la science médicale de leur temps – a fait de *Madame Gervaisais* le récit d'un détraquement féminin, l'équivalent *moderne* de la chute d'Ève. L'humour noir ici consiste à faire de la religion romaine, et de toutes les stratégies déployées par elle pour racheter les femmes de leur corruption originelle, les instruments de la « chute », cette fois au sens tout médical et psychiatrique, de M^{me} Gervaisais.

Déjà dans son ébauche de 1855-1856, Edmond insistait sur les éléments de séduction *féminine* et calculés pour toucher la sensibilité des femmes, contenus dans la musique religieuse du vendredi saint dans la Sixtine. Comme Jules, il ne manque pas d'arrêter l'attention sur la nature ambiguë et titillante de ces voix de castrats. Mais plus que lui, il insiste sur les conséquences : « voix qui se hausse à se gracieuser, à se féminiser, vibrations ». Ou encore : « réponse qui fait comme un écho infiniment prolongé d'une plainte féminine ». Et dans l'océan de

sanglots et de cris funèbres qui semblent traduire pour l'ouïe la chute des corps damnés sur la paroi peinte par Michel-Ange, il fait entendre « des voix de femme en détresse ». En fait, le sens du futur roman était déjà là, *in nucleo*, et les deux frères ont senti le danger, quand ils firent fleurir ce *semen dicendi*, de le reproduire à ce stade de leur récit et dans cet état de haute concentration trop lisible.

Dans la version définitive du chapitre XXV, l'empathie visionnaire de l'ébauche d'Edmond (qui semble bien avoir eu une responsabilité particulière dans la conception du roman) a fait place à une description relativement « froide », solidement cadrée dans l'espace liturgique par des détails concrets et disposée dans l'ordre chronologique de la cérémonie. Le narrateur semble redoubler de prudence et de retenue là où son exécution dédaigneuse s'était le plus dévoilée. Le troisième paragraphe du chapitre évoque la musique de l'office funèbre, en reprenant certains termes des descriptions de 1855-1856. Ils s'appliquent aux *Lamentations* chantées par le même chœur de castrats, mais qui n'atteignent pas encore au vertige du *Miserere* proprement dit, mis en musique au XVII^e siècle par Allegri pour le pape Urbain VIII Barberini. C'est au septième paragraphe (ou verset ?) du chapitre-poème, le dernier, que le narrateur annonce le morceau attendu (« Alors, suavement, et tout bas, monta le chant du *Miserere* ») mais, au lieu de tenter d'en évoquer la sublimité après Germaine de Staël et Chateaubriand, il se dérobe et déguise ce feint renoncement sous une comparaison pompeuse et railleuse (« semblait par instants renouveler [...] le miracle de la messe du pape Grégoire le Grand »). Ainsi le lecteur est-il invité à inférer *a fortiori*, à partir de ce qui lui a été suggéré des *Lamentations* (et qui s'appliquait, dans l'ébauche de 1855-1856, au *Miserere* lui-même), l'effet à la fois ineffable et déstabilisant pour la raison de la musique d'Allegri chantée par les chœurs de la Sixtine. L'intervalle vide entre le chapitre-poème XXV et le suivant est un point d'orgue où le lecteur aura le temps d'imaginer le « miracle » sonore et son efficacité sur l'héroïne depuis quelque temps séduite par l'éloquence d'Église. Le narrateur peut compter sur les innombrables descriptions antérieures du *Miserere*, présentes dans toutes les mémoires cultivées¹⁰, pour combler son retrait stratégique et se substituer à son suspens. Mais surtout, peut-être, cette litote et ce renvoi à la vision d'un pape médiéval lui permettent de reporter à plus tard (un plus tard qui, pour le lecteur, n'interviendra qu'une fois le livre refermé pensivement) le dévoilement du faux mystère que l'ébauche d'Edmond, en 1855-1856, mettait crûment à nu.

Ce mystère qui n'en est pas un pour la science médicale et qui fonde toute l'ironie du récit distillée savamment à l'intention du lecteur n'est rien d'autre que celui dont Michelet, dans *La Femme, le Prêtre et la Famille* (1861), dénonçait avec véhémence les obscènes ressorts¹¹ : l'Église se faisant femme pour hystériser plus sûrement les femmes loin de leur vocation de mères, d'épouses, de sœurs, et pour les faire « sombrer » dans la foi superstitieuse en jouant de toutes les faiblesses physiques et morales propres à leur « nature » féminine. M^{me} Gervaisais, soumise à l'expérimentation cléricale, est Ève aussi, mais le Serpent fertile en ruses, ici, c'est l'Église. Seuls certains traits, avarement mesurés et survivant à la censure par

les deux frères de l'ébauche primitive d'Edmond, sussurent à l'oreille du lecteur le grand secret sacerdotal : « des voix flûtées et mouillées, des voix entre l'enfant et la femme », « des voix d'hommes féminisées ». Et la construction du paragraphe « musical » entre deux descriptions du dispositif liturgique à l'autel de la Sixtine, dont les points stratégiques sont occupés par des prélats et des prêtres, suggère, aussi indirectement que possible, le rôle de ces « voix d'hommes féminisées » dans une savante conspiration cléricale rodée par les siècles dont M^{me} Gervaisais est la plus récente victime. Rarement pamphlet anticlérical et misogyne aura pris des biais plus félins pour dénoncer la félinité captatrice du célibat ecclésiastique. Qu'il s'agisse de l'œuvre de deux célibataires misogynes rend l'effet de miroir et la duplicité de ses techniques de persuasion encore plus pervers et perfides.

L'Eglise, la Femme, la Mort et l'Art

Le grand style exigé par le rang de l'héroïne (une « grande » bourgeoise) et par le lieu de l'action (la scène tragique par excellence, Rome) couvre un persiflage voltairien d'autant plus âpre et universel qu'il est consubstantiel au style soutenu de l'éloge, voire de l'éloge enthousiaste, qui feint d'être la règle respectueuse du récit. Là encore, la finesse d'oreille du lecteur du roman gagne à la confrontation de son texte retors avec le peu d'états antérieurs qui ont été préservés. Pour en revenir une dernière fois au carnet du Louvre, nous y trouvons une description en forme d'énigme satirique de cet oratoire des Capucins aujourd'hui encore visible dans un souterrain de leur église, place Barberini à Rome, où M^{me} Gervaisais, dans un des derniers chapitres du roman, tombée dans l'abjection, se complaira avidement aux plus morbides inventions de l'imagination monastique. Le « morceau de bravoure » rédigé par Edmond en 1855-1856 fait longuement *comme* s'il s'agissait de décrire un ravissant oratoire Louis XV ou un délicieux nymphée de style rocaille : « Il courait en cette caverne rustique aux parois comme aux plafonds des rinceaux et des festons, des caissons et des astragales, des moulures et des arabesques d'une hardiesse, d'une fantaisie, d'une folie, d'un caprice, d'une galanterie sans pair. Et je m'imaginais de voir la grotte de Calypso décorée par le goût d'une Du Barry »¹². La « chute » de cette description enchantresse fournit la clef de l'énigme hideuse : ces rinceaux sont composés d'ossements, ces moulures, de squelettes et de crânes. À la lourde ironie du metteur en scène ecclésiastique qui a conçu pareille dérision de l'éphémère mondanité féminine, Edmond répliquait déjà en 1855-1856 par un surcroît d'ironie dans la description, retournée sans doute contre les grossiers inventeurs d'un pareil piège visuel, mais épousant au passage, et comme de surcroît, leur plaisante arrière-pensée misogyne.

Reprenant le carnet pour le chapitre cv du roman, les deux frères redoublent de ruse et de férocité. Ils suppriment le suspens énigmatique, trop voyant, trop fidèle aux intentions cléricales, et leur nouvelle description entrelace l'horreur et les grâces, le vocabulaire médical et le vocabulaire esthétique, en une « congère »

hallucinée plus conforme à la « réception » du lieu par leur héroïne dupée : « Partout où la mort étale la décoration de ses restes, s'arrange et se contourne en hideuse rocaille, se désosse en ornements, fait des bossages avec des fémurs, orne les trumeaux de pubis et d'os iliaques, suspend aux corniches l'élégance des métacarpes et des métatarses¹³. » Dans l'ébauche primitive, la féminité était toute du côté de l'esthétique (« décorée par la Du Barry ») : les ossements apparaissaient ensuite, par antithèse. Ici la féminité est explicitement confondue avec les signes de la mort : le « lustre » de la grotte n'est autre que le squelette d'une petite princesse Barberini, brandissant au bout de ses mains décharnées une faux et une balance, elles-mêmes faites d'os humains. L'allégorie squelettique du Temps, dont le sexe rongé au-dessus de la « porte de la Mort » dans Saint-Pierre était voilé par la lourde draperie de marbre, se révèle rétrospectivement féminine, au lieu du traditionnel Saturne. Et l'identification du squelette au sexe féminin est confirmée par la péroration du chapitre :

En sortant de là, rassasiée, le regard repu, elle était prête à dire comme Job, à la pourriture : « Vous êtes ma mère ! », à dire aux vers : « Vous êtes mes frères et mes sœurs¹⁴. »

L'ironie, dans l'ébauche de 1855-1856, ricochait à la fois sur le prêtre et sur les femmes. Elle se retourne dans le roman et, avec un accent triomphal, sur l'héroïne victime des prêtres sans doute, mais que ceux-ci ont conduite *avec les romanciers* devant le miroir où sa vérité de femme se déclare et s'avoue enfin : chair corruptible et corruptrice, masque trompeur du squelette en deuil du pouvoir génésique, comme les prêtres eux-mêmes.

Le carnet de Londres et le roman

Pour mieux entendre l'ironie dénonciatrice et déconstructrice cachée sous le « grand style » en prose affecté par les narrateurs de *Madame Gervaisais*, le carnet de Londres, plus proche chronologiquement de la rédaction du roman, et composé cette fois consciemment et explicitement en vue de celle-ci, peut sembler un meilleur résonateur. À bien des égards, pourtant, il est décevant. Recueil de citations et de résumés aide-mémoire bibliographique, il ne présente aucun état du texte proprement dit du roman. Au surplus, il n'est pas exhaustif. Aucun roman, aucun poème n'est mentionné ni cité dans ce carnet. Or nous savons que les Goncourt avaient très présents à l'esprit, au moment où ils composaient, *Madame Bovary*, avec laquelle ils rivalisent directement et, à un moindre degré, *Le Juif errant* de Sue et les *Petits poèmes en prose* déjà parus de Baudelaire. Sans compter, évidemment, les *Mémoires d'outre-tombe* que, les entrées contemporaines du *Journal* nous le montrent, les deux frères ne pouvaient s'empêcher d'admirer.

En revanche, le carnet donne une idée précise et complète des vastes lectures « hors littérature » auxquelles les deux romanciers se sont livrés pour soutenir la vraisemblance de leur portrait de Rome et celui de leurs personnages. Se dessine

et s'impose ainsi la frontière qui, aux yeux des Goncourt, sépare l'infra-littérature, traitée en pur et simple matériau, et la littérature au sens noble et moderne : elle se résume pratiquement au genre romanesque. Genre gigogne, ou plutôt genre Moloch, où tous les autres genres infra-littéraires cités dans le carnet (*lista* de *Don Giovanni*, collection de Barbe-Bleue ?) : traités médicaux, récits de voyages apologétiques à Rome, hagiographie, journaux intimes féminins d'inspiration dévote, traités de spiritualité et de théologie morale. Écrits de science ou écrits de religion, tous sont venus se perdre, se fondre dans cette préface à l'« ostension » du chef-d'œuvre proprement littéraire des deux artistes. La survie du carnet de Londres est probablement due à la volonté d'Edmond de laisser un témoignage de ce vampirisme textuel, où il devait voir un titre de gloire de leur œuvre, une archive de sa puissance de transmutation littéraire. Étudier les transformations opérées par les romanciers à partir des textes-matériaux pour donner corps à leur roman ne saurait donc revenir, au sens de la vieille *Quellensforschung*, à repérer le degré d'« originalité » idéologique ou stylistique des romanciers. Les textes de départ et le texte d'arrivée ne sont pas du même ordre : ils ne sont donc pas *comparables*, dans l'esprit des deux écrivains. Dans le cadre bien délimité offert par le carnet de Londres, l'étude des transformations éclaire du moins sur l'idée de l'art littéraire que se font les deux romanciers, et qui crée une telle distance entre la prose de l'infra-littérature et leur propre et seigneuriale prose d'art.

Parmi les événements qui jalonnent la métamorphose de M^{me} Gervaisais, « femme supérieure », en épave de la foi romaine, la rencontre de l'héroïne, à Castel Gandolfo, avec la comtesse Lomanossow est une étape décisive. C'est la comtesse russe, convertie et exaltée, qui, outre son exemple contagieux, va laisser à l'héroïne, en la quittant, le nom du R.P. Giansanti, mot de passe qui va l'introduire dans le monde des prêtres. Les Goncourt se sont servis, pour dessiner le « profil perdu » de ce personnage secondaire, de l'ouvrage du comte de Falloux, *Madame Swetchine, sa vie et ses œuvres* (Paris, 1861), dont des extraits figurent à plusieurs reprises dans le carnet de Londres. La réduction et la distorsion du personnage de M^{me} Swetchine (vue par son dévot admirateur Falloux) dans celui de la folle comtesse Lomanossow exigeraient à elles seules toute une étude. Dans la prose sanctimonieuse du comte, voici le portrait de Sophie Soymonof, qui allait épouser le général Swetchine et se convertir de l'orthodoxie au catholicisme :

L'ensemble de son extérieur n'attirait pas le regard ; mais sa physionomie, son geste, son accent étaient doués d'un attrait sympathique indéfinissable. Ses yeux bleus, petits et légèrement irréguliers, étaient animés et bienveillants ; son nez avait la pointe kalmouk ; son teint était d'une fraîcheur éclatante ; sa taille peu élevée, sa démarche aisée et gracieuse ; ses moindres paroles et tous ses mouvements étaient également empreints de délicatesse et de distinction¹⁵.

Dans le chapitre L du roman des Goncourt, la comtesse Lomanossow apparaît avec des « yeux qui tenaient du Scythe et du lion », et « l'attrait sympathique indéfinissable » attribué par Falloux à M^{me} Swetchine est devenu un vif magnétisme sensuel, suggéré indirectement par la comparaison de la fictive

comtesse avec « la nudité des Madeleines aux cavernes des Thébâides » et par l'« immédiat voisinage amical » qui aspire M^{me} Gervaisais dans son orbite. Comme tous les attraites que subit, depuis son arrivée à Rome, la Parisienne quelque peu bas-bleu, l'empire séducteur qu'exerce sur elle la comtesse est de nature sourdement sexuelle. Mais, cette fois (la première dans le roman), l'appel des sens soutient un discours persuasif. Les propos de la comtesse, le récit de sa conversion orientent M^{me} Gervaisais vers la « foi ». Seuls le narrateur et le lecteur savent que le pouvoir de conviction dont dispose la comtesse, aux dépens et à l'insu de l'héroïne, se résume tout entier dans le désir inconscient que celle-ci éprouve pour l'exotique et sensuelle « Madeleine » slave. Du même coup, les citations recopiées dans leur carnet par les Goncourt d'après les écrits de M^{me} Swetchine ou d'autres auteurs dévots, et qu'ils prêtent au personnage équivoque de la comtesse, deviennent autant de satires implicites de l'infra-littérature catholique et du marché de dupes qu'elle suppose entre auteurs et lecteurs.

Le premier mot que laisse tomber la comtesse vise le livre que M^{me} Gervaisais était en train de lire au moment de leur rencontre : l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* de Lamennais. C'est une citation de la correspondance de M^{me} Swetchine publiée par Falloux. À son amie la princesse Galitzyne, elle-même convertie, l'égérie de Lacordaire écrivait : « Vous me demandez des nouvelles de l'abbé de Lamennais. Il est toujours au plus profond de l'abîme humain, qui quoique un gouffre, n'est pas sans fond¹⁶. » La comtesse se prononce en ces termes : « Au fond du gouffre..., il est maintenant au fond du gouffre, M. l'abbé de Lamennais¹⁷. » Réduite à une seule de ses métaphores, privée de son ironie attristée, la sentence de M^{me} Swetchine (écrite en 1833, avant la publication des *Paroles d'un croyant*) devient l'expression d'un fanatisme haineux, qui devrait révéler l'intelligente Parisienne. Son silence laisse entendre que les paroles de la comtesse, soutenues par des « yeux de Scythe et de lion » ont été reçues comme un oracle et ont compromis l'intérêt que l'héroïne prenait jusque-là à la victime française du Saint-Siège. Sa foi naissante (après l'épisode du « faux miracle » dont aurait bénéficié son enfant et qui a ébranlé son scepticisme) est ainsi détournée vers le mysticisme archaïque, médiéval et italien qui sévit à Rome, et dont la comtesse (ultramontaine comme M^{me} Swetchine) est à la fois une adepte et un propagateur zélé.

Au chapitre suivant, de retour d'une promenade en calèche dans le paysage enchanteur des *colli romani*, où M^{me} Gervaisais s'est abandonnée aux saveurs secrètes d'une idylle inconsciente avec la comtesse, ce Tartuffe femelle lui décoche avec une savante cruauté :

Je ne sais comment cela se fait, ma si chère, ma si belle, mais je ne puis plus aimer quelqu'un à présent, si je n'ai pas un peu de son âme se donnant à moi avec son cœur... L'intimité ne me paraît complète que si Jésus-Christ est de moitié entre deux personnes... Mes amitiés ont besoin d'un lien surnaturel¹⁸.

Cette flèche du Parthe (la comtesse quitte aussitôt après Castel Gandolfo et son « amie » pour prononcer ses vœux à Jérusalem) est une citation empruntée à

un recueil de dévotion intitulé *Méditations sur l'amour de Marie* (1861), dont les Goncourt ont recopié l'extrait dans leur carnet avec, en marge la destination explicite, « Pour la Slave » :

Dieu, qui surnaturalise nos affections. Aimer une âme. Non pour l'attirer en soi, avec une satisfaction égoïste, l'aimer pour l'entraîner vers le Christ qui est la vérité, l'amour ! N'est-ce pas l'aimer comme le Sauveur nous aime ?... et veut que nous l'aimions ? S'approcher de celui qui pleure, la vérité abreuve, le rencontrer, ... faire tressaillir en lui la grâce¹⁹.

Transportée dans la relation sensuelle entre l'allumeuse dévote et M^{me} Gervaisais, cette fade théologie morale se transforme (et se révèle aux yeux du lecteur) en trahison raffinée, associée à un féroce chantage sentimental : « Vous m'aimez, ma si chère, ma belle, dit en clair la comtesse. Eh bien ! méritez-moi, qui ne vous aime pas, en vous donnant à Celui seul que j'aime, le Christ. » Madeleine utilise ses charmes pour racoler des proies à son Amant imaginaire. L'héroïne se pliera fidèlement aux exigences de la comtesse, au cours des nuits d'insomnie où elle croira voir et toucher le Christ saint-sulpicien auquel « la Slave », se retirant à temps pour lui laisser place, avait livré son « amie ».

Réflétée en quelque sorte sur le texte source, l'interprétation préfreudienne (et post-sadienne) qu'en donnent les Goncourt jette un doute salace sur toute l'infra-littérature édifiante dont il est l'emblème. Les citations recopiées des sermons publiés par le très réel R.P. Passagia, et traitées en prosopopées du très fictif R.P. Giansanti, les emprunts à la *Vie de Louise-Adélaïde de Bourbon-Condé* et utilisés pour décrire des effets de la direction de conscience du P. Sibilla connaissent dans le roman le même sort : interprétés et détournés de leur intention originelle à la lumière (ou sous le prétexte) de la science psychiatrique des Goncourt, ces « copiés-collés » deviennent autant de caches révélant au lecteur leur vérité secrète, qui est d'ordre sexuel. À l'intérieur de la grande passion hystérique déclenchée chez M^{me} Gervaisais par la Ville éternelle tout entière, chacune de ses rencontres « pieuses », la comtesse russe, le P. Giansanti, le P. Sibilla et, *last but not least*, le pape en personne sont des modulations, frôleuses ou violentes, masturbatoires ou sado-masochistes, du même désir ecclésiastique répondant au désir féminin. Cet innommable sabbat, d'autant plus sulfureux qu'il demeure en filigrane d'un texte tout en allusions, suggestions indirectes, glissements imperceptibles de sens, bref opiniâtrement chaste, jette rétrospectivement sur l'immense « littérature » catholique qu'il prétend résumer et contenir le soupçon ricanant et supérieur d'une affaire *entre dupes*, auteurs et lecteurs imposteurs et Organs ou Elmières. En mimant le style et les idées de cette bibliothèque dévote, les Goncourt ont cru mieux faire que d'en dénoncer ouvertement la supercherie : ils ont voulu en forcer les effets pour en faire deviner l'« infâme secret » de coucheries innommées, inavouées, avortées.

Prose dévote et non d'art

Un des sommets de l'humour noir que seule l'étude du carnet de Londres peut faire pleinement mesurer est le traitement que les Goncourt font subir, au chapitre IV du roman, à la description naïvement enthousiaste de l'église du Gesù, à Rome, par Edmond Lafond, l'auteur des très ultramontaines *Lettres d'un pèlerin*, abondamment anthologisées dans le carnet de Londres. Voici le texte de l'apologiste catholique :

La chapelle de saint Ignace, sur les dessins du P. Pozzi, est éblouissante de marbres, d'agates, de cristaux de roches, et de bronzes dorés ; le globe de lapis-lazuli que tient le Père éternel est le plus gros qu'on connaisse. Deux sculpteurs français, Téodon et Legros, ont fait l'un la Religion convertissant les idolâtres, l'autre la Foi terrassant l'hérésie. C'est là toute la vie de saint Ignace. Les reliques reposent dans une urne de bronze doré. Son tombeau est aussi riche que sa vie fut pauvre²⁰.

À cette plate prose de réclame (« feuille de vigne » aussi pour les excès du luxe liturgique baroque), les Goncourt répliquent par un morceau de bravoure où l'affectation d'enthousiasme et la luxuriance descriptive composent un atroce pamphlet contre le boudoir « nouveau riche » de la chapelle :

Une barrière ronflante et contournée, sombre buisson de bronze noir, aux entrelacs balançant des corps ronds d'enfants, et portant sur des socles de pierres précieuses huit candélabres opulemment tordus ; un autel d'or au fond duquel une lampe allumée mettait un brasier de feu d'or ; partout de l'or, de l'or orfèvré, étalé, épanoui, étreignant, sous ses luisants superbes, le vert et le jaune antiques ; au-dessus de l'autel, un bloc d'où jaillit le rinceau d'un cadre enfermant, caché, le Saint d'argent massif, un cadre porté, enlevé, couronné par des anges d'argent, de marbre et d'or ; au-dessus, l'architrave, sa tourmente, l'enflure de ses flots sculptés, un ruissellement de splendeurs polies, un groupe de la Trinité dont se détache, dans la main de Dieu le Père, la boule du monde, le plus gros morceau de lapis-lazuli de la terre ; de chaque côté, des figures descendantes et coulantes, des groupes, des allégories aux robes fluides et vagues, une rocaillie luxuriante, dont le lourd embrasement doré étreignait la blancheur des marbres ; trois murs de trésors enfin, – c'était cette chapelle²¹.

Ce que Lafond résumait sans insister (« éblouissante de marbres... », « le plus gros qu'on connaisse ») et même justifiait à tout hasard (« aussi riche... ») est ici mis en évidence avec une abondance de précisions grossissantes et goguenarde. Chemin faisant, les Goncourt, par surcroît, se livrent implicitement à une analyse comparée du rocaillie français (qu'ils admirent) et de cette version italienne et ecclésiastique du même style, l'un et l'autre caractérisés par l'obsession du flux aquatique, mais abîmé pour le second par la pesanteur et la brillance des matières, par l'accumulation accablante, grouillante, de formes. La fraîcheur et la légèreté de l'eau courante du « style Louis XV » devient ici trombe pré-Napoléon III, destinée à étonner et aveugler.

Le dernier paragraphe du chapitre, ramenant l'attention à l'héroïne exposée à ces sensations de luxe écrasant, fait place aux statues de Téodon et de Legros figurant la Foi et la Religion écrasant l'Hérésie, et dont Lafond « expliquait » pieusement les allégories :

Quand elle était assise depuis quelque temps devant cela, son regard, arrêté sur les statues prenant sous le feu des cierges la chaleur et la tiédeur de l'ivoire, croyait, à la longue, y voir

venir, sous le vacillement, un peu de la vie pâle de l'autre vie ; et dans la chair de marbre des deux Figures de la Foi et de la Religion, tremblait et s'animait presque pour elle une chair angélique²².

L'exégèse allégorique des deux statues résumant l'hagiographie de saint Ignace a fait place à une rêverie toute sensuelle où M^{me} Gervaisais, nouveau Pygmalion de la sculpture d'église, peu soucieuse de « comprendre », se contente de prêter, comme l'avaient souhaité, selon les Goncourt, les metteurs en scène de la chapelle, une vie charnelle et voluptueuse à la Foi et à la Religion, deux figures féminines.

Le chapitre suivant commence ainsi : « Secrètement, une métamorphose s'accomplissait au dedans de M^{me} Gervaisais. » Le moment de la conversion approche. Mais au fur et à mesure que l'héroïne délaisse son ancienne identité de Parisienne éclairée pour devenir une adepte égarée de la superstition romaine, la « métamorphose » des textes religieux en texte littéraire et donc sacrilège s'est poursuivie, visant elle-même à « convertir » le lecteur à la foi propre au narrateur.

Prose médicale et prose d'art

Cette foi est-elle celle des « Lumières », confortée pour ainsi dire par les progrès de la science au XIX^e siècle ? On est tenté de le croire, et de voir dans *Madame Gervaisais* une espèce d'« Écrasez l'infâme » romanesque, aux couleurs du « style artiste ». Cette hypothèse est soutenue encore par l'abondance des ouvrages médicaux et psychiatriques consultés par les Goncourt, anthologisés dans le carnet de Londres et utilisés dans le texte du roman. Lorsqu'il s'agit, par exemple, de décrire la grave crise dont est victime le petit Pierre-Charles, et qui sera dénouée par un pseudo-miracle (chapitres XLI-XLIV), les Goncourt s'appuient abondamment sur des notes intitulées « convulsions d'enfants » qui figurent dans le carnet de Londres, de la main de Jules :

Face pâle, bouffie, yeux tantôt fixes, tantôt roulant continuellement dans les orbites ; pupilles dilatées, immobiles, commissures des lèvres tirées alternativement dehors d'une manière brusque, mâchoires rapprochées, dents serrées et très difficiles à écarter ; agitation de mouvements brusques, flexion et extension rapide des avant-bras. Fin d'une crise : cessation des mouvements convulsifs dans les extrémités ; mais il en existait encore de temps à autre dans les lèvres et toujours dans les yeux. Convulsions violentes : pupilles très dilatées, la bouche remplie d'une écume incolore. Irritations cérébrales. Pas rare que l'accès de convulsion se renouvelle un grand nombre de fois pendant plusieurs jours de suite. Le globe de l'œil (premiers symptômes) a été roulé sur lui-même. Visage change de couleur et se décompose d'un instant à l'autre. Mouvement des mains aux narines et y produisant un frottement singulier. Symptômes avant-coureurs : contraction des angles des lèvres, rire sardonique. Symptômes et signes : un brusque début, par gradation (*sic*). Mouvement, agitation, raidissement de tout le corps. Agitation de la tête. Contractions de tous les muscles. Les yeux et la face ; les plus mobiles, plus faciles à convulser. Succession d'accès et de calme pendant plusieurs jours. La nuit les convulsions moins fortes. La lumière solaire les exaspère. Moins de danger chez les enfants les plus sensibles et les plus nerveux, entrant en convulsion à la moindre cause²³.

On a le droit d'hésiter sur la nature de ces notes : d'après un ouvrage de médecine ou d'après une « consultation » orale demandée à un ami médecin ? Peu importe pour notre propos : telle est pour les Goncourt la description clinique de la maladie, tel est le texte de la science qui sert de « dessous » à leur texte propre, littéraire, romanesque. Éclaté en fragments, ce texte scientifique reste reconnaissable en sous-œuvre dans les chapitres XLII à XLIV où est narrée la maladie de Pierre-Charles. Premiers symptômes :

« Sait pas... », répéta l'enfant dont les yeux roulaient dans leurs orbites et dont les mains se portaient machinalement à ses narines.[...]

À ce mot, l'enfant eut une contraction des deux coins des lèvres, et avec cette expression sardonique, affreuse chez un enfant, que lui donnait ce premier symptôme de son mal, il dit, les dents serrées [...] ²⁴.

Le médecin convoqué prononce le juste diagnostic : « convulsions » et annonce « une de ces crises de jour que semble exaspérer la lumière solaire » ²⁵. Fin de la crise :

« Voilà ses yeux sont tout à fait revenus... la pupille n'est plus dilatée... de petits avant-bras sans extension brusque... le teint, plus de marbrures » ²⁶ [contraction de la phrase : « Visage change de couleur et se décompose d'un instant à l'autre. »]

À part cette heureuse métaphore, très fidèle d'ailleurs à la description clinique originale, les Goncourt sont restés très dociles au vocabulaire et aux formules du discours médical. Ils se sont contentés de l'élaguer et de le disperser pour qu'il ne fasse pas grumeau dans leur texte, l'entremêlant de longs passages consacrés au désespoir de la mère et à la naissance de l'intrigue dévote qui conduit au faux miracle de la guérison. Les Goncourt se sont bien gardés de donner l'explication scientifique de celui-ci, qui figure pourtant en toutes lettres dans les dernières lignes des notes du carnet de Londres. Mais le lecteur est mis sur la piste : Pierre-Charles n'en est pas à sa première crise de convulsions, et il figure bien parmi ces enfants « les plus nerveux et les plus sensibles » qui supportent mieux que les autres, par accoutumance de tempérament, ce genre de maladie. L'interprétation magico-mystique de la guérison rapide par les dévotes italiennes et le demi-acquiescement à cette vue superstitieuse des choses par la mère accablée et au surplus bourrelée de remords, sont donnés au lecteur, sur fond de raison médicale, comme un pur délire de femmes imaginatives.

D'autres sondages établiraient sans peine que les progrès corrélatifs de la phtisie et du dérangement mental de M^{me} Gervaisais, tout au long du récit, sont décrits par les Goncourt en termes empruntés à la médecine de leur temps, et font un cruel contrepoint avec les progrès de ce que l'héroïne croit être la révélation et l'approfondissement d'une expérience de la foi. Cependant, un épisode relaté dans le *Journal* nous avertit de ne pas accorder trop de crédit à l'adhésion des Goncourt à la science médicale ni à leur souci de mettre leur art à son service. Pour se faire une idée plus précise des relations entre médecine du corps et psychiatrie, les deux frères avaient demandé à leur ami et commensal des dîners Magny, le D^r Robin, des informations sur l'évolution de la phtisie et ses

conséquences possibles sur le mental d'une femme par ailleurs hystérique. Le roman achevé, ils le soumettent pour expertise médicale à leur ami qui, en leur rendant les épreuves, leur remet les nombreuses corrections qui s'imposent, à son avis, pour faire coïncider leur description des progrès de la maladie chez l'héroïne avec l'observation scientifique de cas analogues.

À ces suggestions les Goncourt réagissent avec véhémence et mépris. Ils admettent, dans le *Journal*, que ce qu'ils nomment le « morceau de la phtisie » est « sorti du dessert de Magny, échappé au cerveau nuageux et plein d'éclairs, de cette langue et de cette science qui s'exaltent en bredouillant chez Robin »²⁷. Mais à cette matière grossière ils ont donné une forme dont ils sont trop fiers pour la laisser corriger : « Car cela, ajoutent-ils dans le *Journal*, à quoi nous avons donné la netteté et le caractère, ne serait jamais sorti de lui, frappé du style, de l'osé de notre plume. Il aurait eu devant le papier les timidités baveuses et les corrections un peu intimidées qu'il nous a envoyées sur nos épreuves²⁸. » Ils ne modifieront rien, dût la rigueur scientifique en souffrir. De cet incident il ressort qu'à leurs yeux la science médicale elle-même *n'est que* de l'infra-littérature, au même titre que les productions de l'esprit dévot, sauf que cette infra-littérature moderne offre une explication des faits psychiques plus conforme à leur art que l'autre, l'archaïque vision magico-religieuse du monde. Mais, comme l'autre, elle est frappée du même vice rédhibitoire, l'incapacité d'atteindre d'elle-même à la vérité supérieure de l'art, à la vigueur héroïque de la forme. Et, comme l'autre, elle est tentée d'asservir le génie proprement littéraire à ses fins utilitaires et ses vues subalternes.

Victorieuse de la vieille rhétorique dévote, la littérature moderne selon les Goncourt n'est pas disposée à céder son triomphe à la pauvre véracité scientifique. Celle-ci peut bien lui être utile comme réflecteur et instance stratégique à l'intérieur de ses fictions, la littérature ne la reconnaîtra jamais comme une instance extérieure à elle-même et capable de lui dicter sa loi. Le mépris hautain avec lequel les suggestions du D^r Robin ont été accueillies témoigne assez que *Madame Gervaisais* n'est pas, dans l'esprit de ses auteurs, l'équivalent d'un *conte* ou d'une tragédie de Voltaire, et que leur roman ne vise pas à « servir » une quelconque philosophie, serait-ce celle de la science positive. Sur ce point, en dépit d'apparences trompeuses, les Goncourt sont aux antipodes de Zola. Celui-ci pourra bien faire de Claude Bernard (autre nom de la Science) l'Aristote de la poétique moderne du roman. La rebuffade au D^r Robin réserve l'instance légitimatrice du roman à ses seuls auteurs, l'Artiste, et sa légitimité à la réussite formelle de l'œuvre, qui est à elle-même sa seule et suffisante justification.

La littérature absolue

Nous en arrivons ainsi à réunir en faisceau les indications diverses relevées au cours de cette enquête et à tenter de répondre à cette question : qu'est-ce que la

littérature pour les auteurs de *Madame Gervaisais* ? La réponse ne saurait venir que du roman lui-même, qui est seul chargé d'explicitier et de légitimer son propre objet. À ce point de notre analyse, une lecture plus « profonde » du roman s'impose, un « quatrième sens de l'écriture » des Goncourt se laisse déchiffrer. Le premier sens, historial, c'est la lente agonie à Rome d'un personnage nommé M^{me} Gervaisais, et qui mime rétrospectivement la fin de Nephtalie de Courmont. Le second sens, moral, c'est le combat entre les « Lumières » parisiennes d'où vient l'héroïne et les ténèbres superstitieuses qui sévissent intactes dans la capitale de l'Église catholique. Le troisième sens, anagogique, c'est le combat entre la raison moderne et la foi archaïque, entre le libre examen individuel et le principe d'autorité qui peut s'appuyer sur la faiblesse des femmes et du peuple.

Mais ces trois sens, les plus évidents, ne sont là que pour introduire l'esprit au sens le plus intime de la fiction romanesque, sens vraiment allégorique et mystique : la supériorité de la littérature moderne sur toutes ses rivales, anciennes ou contemporaines, la gloire de la littérature au centre d'un langage délesté de tout *logos*, de toute référence à l'Être. Passons sur l'effort à vrai dire classique du narrateur gémellaire pour établir la victoire de l'évidence verbale sur la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et les « spectacles de la nature ». La débauche de *demonstrationes sive ekphraseis* dans le roman dénonce assez cette volonté du lisible de l'emporter sur les arts du visible et sur le « grand livre de la Nature ». Mais ici le faustisme littéraire vise plus haut et plus loin encore. Les Goncourt ont organisé leur roman comme un véritable duel entre le narrateur, armé de son seul « style », héros de la Littérature, et Rome, allégorie de la vieille rhétorique ecclésiastique et de ses grossières stratégies théologiques. Ruses grossières contre ruses ironiques et subtiles. L'enjeu passif est la « statue de Condillac » du roman, M^{me} Gervaisais, captive sans doute et capturée par les rhéteurs romains, mais de telle sorte que le récit de cette capture et de cette captivité annule pour ainsi dire, au fur et à mesure, cette apparente victoire, et tourne à la plus grande gloire du narrateur qui, déployant toutes les ressources de l'ironie, en déjoue pas à pas les roueries et les succès aux yeux de son lecteur, arbitre du tournoi. Accessoirement, nous l'avons vu, le narrateur capte la bienveillance de l'élite parisienne et éclairée en donnant à son combat les couleurs de la rationalité scientifique, voire, en matière religieuse, du gallicanisme, du jansénisme et du mennaisisme persécutés par Rome. Il peut même compter sur la faveur des partisans de Cavour et des adversaires de la politique pro-pontificale de Napoléon 111²⁹.

Mais là n'est pas l'essentiel, et de très loin. L'essentiel est de donner en spectacle le triomphe de l'art littéraire sur ce qui lui ressemble le plus, et qui le menace donc davantage, l'antique éloquence de la Foi catholique romaine. Et ce triomphe ne peut avoir lieu que sur la base d'un scepticisme nominaliste implicite, mais absolu. Vidée de son référent divin, réduite à une pure stratégie de signes manipulant la mécanique humaine, l'immense appareil de la foi romaine n'est plus que le masque baroque et vampirique de la Mort, d'un Néant actif et polymorphe. Inversement, la littérature qui se colle à elle pour faire mieux

qu'elle, tout en se réclamant ça et là, sans conviction, de « la vie », n'est rien d'autre qu'une seconde stratégie de signes, ne renvoyant qu'à elle-même et à la Beauté moderne dont elle détient le secret. Ce serait sans doute forcer la pensée des Goncourt que de leur prêter l'idée que le secret de leur art et de sa supériorité sur l'art traditionnel est dans sa conscience héroïque, libérée même de toute « timidité » scientifique, de faire surgir la Beauté du seul fond de la Mort, que leurs hypocrites rivaux voilent et biaisent sous le nom de Dieu. Mais l'allégorie qui sous-tend leur récit et qui métamorphose en feu d'artifice de « style » l'anéantissement progressif de leur héroïne, sous les effets conjugués de Rome et de l'ironie qui tourne Rome en dérision, conduit très loin, au bord du « mystère des Lettres » qui hanta Mallarmé.

Redoutable messe noire que la Littérature, telle qu'elle se célèbre dans *Madame Gervaisais* ! Elle a beau se réclamer des Lumières, elle finit étrangement par ressembler comme son double jumeau et pervers à l'office sacerdotal qu'elle prétend supplanter et nier. La plus grande réussite des romanciers est peut-être d'avoir à ce point joué leur lecteur en feignant de le rendre complice de leur duplicité. Car, enfin, celle-ci est à double fond et manœuvre le destinataire de l'œuvre avec une rouerie qui fait apparaître naïve celle que le récit ne dénonce avec tant de persévérance que pour détourner l'attention de la sienne propre. À la Providence maléfique, bifide et insatiable qui, derrière le décor romain, traque M^{me} Gervaisais et finit par la détruire, avec une lenteur progressive et calculée, correspond terme à terme l'acharnement du narrateur tapi derrière son texte et qui, sous couleur de dévoiler des ruses de l'Adversaire, conduit lentement et inexorablement le lecteur flatté à la ruine de toute autre certitude que la beauté littéraire, sur fond de néant. À la perfidie méchante de la Rome des prêtres répond non moins perfidement l'art d'un récit qui ôte tout sens au destin de l'héroïne pour convaincre que l'Art seul a du sens. À sophiste, sophiste et demi. À vampire, vampire et demi. De ce carnage littéraire, qui exige un surcroît de vigilance critique pour n'y être pas impliqué, montent les mêmes vapeurs de somptuosité lourde et menaçante que le narrateur de *Madame Gervaisais* a pris tant de soin d'attribuer à l'art d'Église du XVII^e siècle romain. À baroque, baroque et demi, celui déjà du sonnet en « jx » et du symbolisme. La cléricature laïque de la Littérature ressemble trait pour trait, dans la version que célèbre *Madame Gervaisais*, à l'idée fascinée et sarcastique qu'elle se faisait de sa rivale, la cléricature ecclésiastique.

1. Voir *Journal*, éd. Ricatte, t. IV, pp. 892-893, cité dans notre édition de *Madame Gervaisais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 24, n. 14. Voir, ici même, le chapitre consacré à *Madame Gervaisais*, pp. 633-685.

2. Cité dans notre édition, p. 327, n. 24.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 114.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 115.

8. *Ibid.*, p. 115.
9. Voir le texte intégral dans *Madame Gervaisais*, éd. citée, pp. 113 et 114.
10. Voir Raymond LEBÈGUE, *Aspects de Chateaubriand*, Paris, Nizet, 1979, pp. 278-300.
11. Voir notre analyse de cet ouvrage comme « hypotexte » de *Madame Gervaisais* dans notre étude du roman, éd. citée, pp. 48-55, et ici même, pp. 673 et suiv.. Comme les analyses scientifiques de leur ami le D^r Robin (voir plus loin), l'idéologie de Michelet est rangée par les Goncourt dans l'infra-littérature, utilisable comme science auxiliaire de la beauté littéraire. Dans leur *Journal*, ils qualifient Michelet de « stupide » (*ibid.*, p. 55).
12. Voir le texte intégral dans notre édition citée, p. 344, n. 79.
13. *Ibid.*, p. 259.
14. *Ibid.* Dans la Bible : Job, XVII, 14.
15. Comte de FALLOUX, *Madame Swetchine...*, Paris, Didier, 1861, p. 24.
16. *Ibid.*, t. I, p. 453, lettre du 18 mars 1833.
17. *Madame Gervaisais*, éd. citée, p. 167.
18. *Ibid.*, p. 170.
19. *Madame Gervaisais*, éd. citée, p. 332, note 40.
20. *Ibid.*, p. 333, n. 47.
21. *Madame Gervaisais*, éd. citée, p. 175.
22. *Ibid.*, pp. 175-176.
23. Carnet de Londres, ff^{bs} 66 v^o et 67.
24. *Madame Gervaisais*, éd. citée, p. 152.
25. *Ibid.*, p. 154.
26. *Ibid.*, p. 159.
27. *Madame Gervaisais*, éd. citée, p. 343, n. 75.
28. *Journal*, éd. Ricatte, t. II, p. 489.
29. Familiers de la princesse Mathilde, les Goncourt partageaient les vues anticléricales de ce cercle, et tout particulièrement à propos de la « question romaine » ; l'impératrice Eugénie, peu sympathique à la cousine de Napoléon III, était du parti du pape, que les troupes de son impérial époux protégeaient contre les prétentions de la dynastie de Savoie. Voir notre édition (p. 325, n. 20) où nous nous contentons d'indiquer sans le citer le long récit manuscrit (carnet du Louvre, pp. 218-241-242) que les Goncourt esquissèrent au cours de leur premier séjour à Rome. Leur intention était d'écrire une « chronique italienne » à la manière de Stendhal où la mort de Pellegrino Rossi, « Premier ministre » de l'éphémère « monarchie constitutionnelle » romaine sous Pie IX, en 1848, eût été héroïsée (en réplique aux vues ultramontaines exprimées entre autres par Edmond Lafond dans les *Lettres d'un pèlerin*). Dans leur roman, les Goncourt ont complètement occulté l'aspect politique de la « question romaine », qui n'affleure que de façon très fugitive au chapitre XVII, dans les anecdotes frondeuses du médecin libéral Monterone, assez ridicule par ailleurs. Il va de soi que dans un roman aussi ambitieux, à la gloire d'une gnose purement littéraire, le discours politique, infralittéraire par excellence, ne peut pointer qu'un nez de Polichinelle. Reste que la tendance anticléricale et anti-ultramontaine de l'esthétique même des Goncourt pouvait, du moins étaient-ils en droit de l'espérer, plaire au public de « gauche » de l'*establishment* impérial.

RHÉTORIQUE DE LA DÉCADENCE

L'À REBOURS DE JORIS-KARL HUYSMANS

Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaires, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.

PASCAL¹.

Personne n'a jamais pu réfuter l'analyse que Pascal a faite, dans les *Pensées*, de l'ennui comme l'étoffe même des jours de notre vie, sous les broderies et la passementerie dont nous essayons, plus ou moins vaillamment, de l'agrémenter. Voltaire et M^{me} Du Deffand tâchèrent en frémissant cette bure, qui démentait l'euphorie des Lumières. Leur siècle aimable et ami des plaisirs préférait Anacréon à Pascal ; le mondain de Voltaire et, avec lui, la jeune Du Deffand, avaient prétendu en esprits forts courir sans intervalle d'instant délicieux en instant délicieux. Avec le *René* de Chateaubriand, en 1802, l'intervalle au-dessus duquel ces jeunes gens de l'âge rocaille avaient cru sauter allégrement s'est allongé comme l'ombre démesurée d'une vie carbonisée d'avance par excès de lumières, et cela dès une adolescence qui a déjà « lu tous les livres ». Dans le sillage de René, le XIX^e siècle littéraire n'a plus cessé d'explorer cette ombre, qu'il a reçue en héritage de la banqueroute de l'homme d'une modernité heureuse, selon Voltaire, ou d'un bonheur « citoyen », selon Saint-Just ; son « mal du siècle » a eu beau chercher dans les rêves l'exotisme, l'historicisme et le nationalisme romantiques des dérivatifs à la mesure de son deuil, ou même fermer le cercle en réinventant avec les Goncourt un XVIII^e siècle de talents et de joie de vivre, peines perdues, il n'a fait qu'approfondir toujours davantage son sentiment d'incurable ennui.

Avec *À rebours*, en 1884, l'ennui romantique, enfiévré par le « spleen » de Baudelaire et qualifié de « névrose » par le diagnostic de Zola, apprend à se connaître jusqu'à l'horreur ; il n'était que l'autre nom d'une agonie du vouloir-vivre à son dernier stade, la Décadence.

Celle-ci dure encore. Le néo-classicisme de l'entre-deux-guerres, Maurras ou N.R.F., avait cru jeter un définitif linceul sur la « charogne » fin de siècle. Transfiguré en corps glorieux par Proust, fardé et embaumé par le surréalisme, le « cadavre exquis » n'en finit pas de déployer son étonnante fécondité et sa contagieuse corruption. Pour la génération d'après 1945, Sartre prit la relève de Schopenhauer et de Zola, Genet celle de Baudelaire et de Lorrain, Malraux celle de Barrès et de D'Annunzio. Les sciences humaines, remplaçant la vieille littérature, allaient-elles, renouvelant le scientisme de Taine, geler le *pathos* en concepts, les larmes de Job et d'Héraclite en cristal des structures ? Tenace, ingénieux, mercuriel, l'ennui littéraire s'est insinué en contrebande dans les séminaires de sciences sociales et d'anthropologie, introduit par Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, Derrida... *À rebours*, depuis 1884, n'avait cessé d'être lu et de travailler souterrainement. Il est entré soudain en livre de poche et ses ventes n'ont cessé de s'accroître. Aujourd'hui, après *Le Musée imaginaire*, après les « exercices » de transmutation du monde carcéral en « Beauté » dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, après la découverte tardive d'Antonin Artaud du « théâtre de la Cruauté », après la conversion des sciences humaines à la mélancolie, ce livre a conquis une sorte d'évidence classique : il avait tout prévu, même Marcel Duchamp et l'art dit « contemporain », même la stérilité du roman dès qu'il revient au naturalisme et au rut. Détaché de son auteur, arraché à son temps et au contexte de l'œuvre de Joris-Karl Huysmans, *À rebours* nous apparaît comme la souche mère d'une surabondante modernité littéraire antimoderne, aujourd'hui dissoute et dissimulée par ses sous-produits « culturels », médiatiques et publicitaires.

Ce « roman anti-roman » n'est pourtant, à l'origine, que la partie centrale d'un triptyque romanesque, dont le premier volet, *À vau-l'eau*, avait paru en 1882 et l'autre volet, *En rade*, paraîtra en 1887. La trilogie scandait trois stades de la même expérience à la fois littéraire et secrètement religieuse, celle d'un « ennui » plus proche de l'« angoisse » de Kierkegaard que de la « névrose » diagnostiquée par Zola dans *La Confession de Claude* et *La Joie de vivre*.

Dans *À vau-l'eau*, le « héros anti-héros » se nomme Jean Folantin. Son nom n'est pas seul à appeler à la rime l'Antoine Roquentin de *La Nausée*. De Folantin en Roquentin, le Salavin de Duhamel et le Bardamu de Céline ont fait circuler le mot de passe. Il n'est pas très différent, au fond, de celui que le Des Esseintes d'*À rebours* a transmis au M. de Phocas et à l'empereur Hadrien. Dans les deux cas, pour deux races de frères d'armes, l'une de fantassins et l'autre d'officiers, la relève est assurée dans la même citadelle de la métaphysique littéraire, aux frontières indécises du désert, sous le soleil de Saturne.

Le Folantin d'*À vau-l'eau* est un petit employé souffreteux et misogyne à qui Huysmans a eu la cruauté d'instiller quelques gouttes de « spleen » baudelairien. Luxe funeste : dans sa bauge de célibataire parisien, exposé sans défense aux « douches » que lui infligent gargotiers et servantes, amantes vénales et camarades vulgaires, exténué de dégoût, il en vient à prononcer un *De profundis* schopenhauerien : « Seul le pire arrive. » L'histoire de ce ludion douloureux de la

« chienne de vie » s'arrête là où vont commencer le silence du Bartleby de Melville, l'aphasie des clowns de Beckett et l'atonie des personnages de Michel Houellebecq.

Dans *À rebours*, Huysmans reprend le même « sujet », mais dans un registre noble, comme si en lui l'artiste de race avait voulu forcer les limites de sa condition d'employé, revêtant sous le nom du duc Des Esseintes la défroque aristocratique de Robert de Montesquiou-Fezensac, prince des dandies que Proust jaloua et dont il n'aura raison qu'en le transportant, sous le nom de M. de Charlus, dans sa *Recherche*. D'*À vau-l'eau* à *À rebours*, on passe de la roture à la grande noblesse fortunée, et le genre suivant le sujet, de la comédie noire naturaliste à l'épopée héroï-comique.

Avec *En rade*, troisième volet du triptyque et symétrique du premier, Huysmans reviendra à la petite bourgeoisie : Jacques Marles est pauvre, il a un talent d'écrivain dont était privé Folantin, mais il vit « en ménage », et sa compagne, qui aggrave sa pauvreté, ruine aussi son talent. Le passage du registre petit-bourgeois à celui de l'ancienne aristocratie pour le panneau central, de plus hautes proportions que les deux autres, est le coup de maître de Huysmans. Par-delà Zola, il renouait implicitement avec Chateaubriand et, par-delà Chateaubriand, avec Cervantès. Le *pedigree* de son héros prêtait une généalogie et un extraordinaire *glamour* au « roman antiroman » dont il faisait le panneau central de son triptyque. Huysmans ne l'avait pas cherché, mais c'est ainsi : en littérature comme ailleurs, dans l'ère démocratique, les ci-devant sont devenus de plus irremplaçables arguments publicitaires qu'ils ne l'avaient jamais été sous l'Ancien Régime. Le public, en temps de suffrage universel, n'est pas vraiment populaire. Le snobisme est une fleur du mal de l'ennui démocratique. Par ailleurs, cette forme « triptyque », toute profane qu'elle soit par ses sujets, mais dont seule la partie centrale est occupée par une figure aussi aristocratique et maniérée que les donateurs du tableau d'autel de Van der Weyden ou de Van der Goes, montre une appétence secrète de Huysmans pour un schème de l'art religieux gothique, anticipant sur l'attrait futur et conscient, cette fois, de Huysmans converti pour la peinture d'autel flamande et allemande du XV^e siècle.

Le Folantin d'*À vau-l'eau* n'avait ni naissance, ni nom, ni éducation secondaire ou supérieure, ni fortune, ni talent : il n'avait que l'ennui de faire et refaire cette addition de négations. Le duc Jean de Floressas Des Esseintes détient tout ce qui manque à Folantin : il ne partage avec lui que l'ennui, qui corrompt tout ; mais la corruption par l'ennui de qui dispose de tout est de loin moins ennuyeuse pour le lecteur que celle des privés de tout. Folantin est réduit à une semi-impuissance à la fois par la famine sexuelle et par la crainte des femmes. Des Esseintes est à peu près dans le même état, mais pour avoir abusé d'intéressants plaisirs coûteux et compliqués. Folantin allait, chemin de croix burlesque, de gargote en gargote, pour tenter vainement d'offrir à son appétit la fête d'un repas décent. Des Esseintes, blasé de soupers fins, devenu indifférent à la gastronomie, a les moyens et le raffinement nécessaires pour appliquer à ses derniers sens éveillés les plus rares recettes que l'Art et l'Industrie modernes l'aident à peaufiner. Ces recettes

ont beau être sans effet sur son appétit, leur coût, leur rareté et leur variété fascinent le lecteur, ennuyé lui-même, plus que les pauvres et répétitives déceptions de Folantin. Sur la colline de Fontenay-aux-Roses, Sierra Morena « fin de siècle », le Don Quichotte de la « sensibilité perfectionnée » se livre consciencieusement et tour à tour à de chastes et dispendieuses orgies de parfums, de fleurs, de liqueurs, de bijoux, de livres, de tableaux. Achievé par ces nouveaux excès, il sera renvoyé par son médecin, comme Don Quichotte par son barbier, à la condition commune de patient, et sans doute à une mort prochaine.

Cet échec ne découragera pas cependant l'« Homme libre » de Barrès, le M. du Paur de Toulet, le Nathanaël de Gide, le M. de Phocas de Lorrain, le Swann de Proust, le M. Godeau de Jouhandeau et le Gilles de Drieu de reprendre l'armet de Mambrin et d'enfourcher Rossinante, pour aller au désert, saint-cyriens littéraires, défier l'insaisissable démon de la vie moderne, l'ennui. Palingenèse à rebours, on retrouvera même Des Esseintes, qui se rêvait seulement Héliogabale, couronné empereur d'âge d'or par Marguerite Yourcenar, rassemblant dans la Villa Adriana tous les chefs-d'œuvre classiques de l'Empire et, concurrent victorieux par avance de sa future réincarnation française, organisant lui-même l'apothéose et le culte officiel de son jeune amant mort à la fleur de l'âge, Antinoüs. Et on le verra surtout, électrisé par une dose carabinée de Spengler, de Barrès et de D'Annunzio, arpenter les frontières du XX^e siècle en jonque, en avion, en char, chevalier de la condition humaine sous le pseudonyme d'André Malraux, avant de s'arrêter enfin, parmi les faisceaux de projecteurs et de micros, pour soliloquer au bord de l'abîme sur la « Métamorphose des dieux ».

À la douleur bouddhique des névroses « fin de siècle » *À rebours* offrait, non sans humour noir, le salut d'un Grand Véhicule aristocratique, dont les Maisons de la culture se voulurent, depuis, l'autostrade : tous en route et à grande vitesse vers Sils-Maria, Guernica et Boroboudour ! Mais le « Petit Véhicule » populaire, bicyclette du Tour de France, dont *À vau-l'eau* dessinait en ricanant le dur parcours roturier, a trouvé malgré tout quelques adeptes. Le premier, bien humble et bien oublié, fut le Salavin de Georges Duhamel, époux fidèle et employé zélé, qui rompt brusquement avec le monde – son ménage et son bureau – pour vivre dans la solitude, en autodidacte d'une sainteté qui est l'autre nom de l'absolu désespoir. Et puis est venu le monstre, l'exception inclassable, le Bardamu de Louis-Ferdinand Destouches, médecin des pauvres. C'est un second Folantin, mais avec quel culot, quel prodigieux ressort, quelle puissance de ricanement ! Folantin concluait tristement par une philosophie du pire. Bardamu fait de son pessimisme coléreux le principe générateur d'une descente aux Enfers qui n'a rien de « dantesque » : une ardeur sardonique et indomptable meut sa picaresque odyssée dans les bas-fonds de la méchanceté moderne d'un monde où le peuple, partout proclamé roi pour le principe, est partout humilié et offensé.

Avec le Roquentin de Sartre, qui prétend reprendre cette « voie sèche », le Petit Véhicule s'attribue une dignité philosophique normalienne, de grand avenir auprès du public verdurinien des snobs intellectuels. Dans sa solitude de Bouville, ce penseur qu'une petite rente préserve des basses besognes, Des Esseintes par la

culture et Folantin par choix, médite sur l'existence. Pas à pas, cette méditation le conduit à l'illumination métaphysique qui, faute de la dissiper, lui explique sa « nausée » : le fond de l'existence est la neutralité gluante, incolore, inodore, insonore de la matière, dont la conscience, en dépit de vains efforts pour se duper, n'est qu'un effet de surface. Mais cette conscience matérielle, revenue de ses illusions idéalistes, n'est pas pour autant guérie du malheur de l'âme romantique, la liberté. La gnose sartrienne, dont l'expression littéraire renouait avec le naturalisme, approfondit jusqu'à l'« absurde » la gnose schopenhauerienne dont le matérialiste Zola avait nourri ses Rougon-Macquart : sur la fatalité absolue inhérente à la matière est collée cette fois une liberté non moins absolue, mais sans autre champ d'exercice que sa vide possibilité. Après 1945, ce vide cherchant à se remplir a découvert le militantisme politique et les « grandes causes » de l'humanité. « Portant le monde entier sur ses épaules », la liberté sartrienne, ayant déserté le royaume romantique de l'Art, qu'elle qualifie de « bourgeois » par un étrange renversement de sens depuis Baudelaire, « s'engage » à corps perdu, « manifeste » à perdre haleine et « lutte » dans l'engluement nominaliste d'une actualité de journaux, de revues, d'émissions de radio et de télévisions, sur lequel elle est sûre d'avance de n'avoir aucune prise. Café du commerce, mais intellectuel, monastère du « Petit Véhicule », mais ennobli de « pensée » et d'excitants à penser, le Flore de Sartre fait concurrence mandarinale aux Maisons de la culture « élitaires pour tous » d'André Malraux.

Il est arrivé à deux jeunes héritiers rebelles du sartrisme, Christian Jambet et Guy Lardreau, de publier un livre intitulé *L'Ange*, que les derniers épigones du catholicisme littéraire, Maurice Clavel et Claude Mauriac, ont accueilli avec faveur. Leur Ange gnostique, inspiré par Louis Massignon et Henri Corbin, reconduisait la conscience sartrienne vers les Idées platoniciennes dont elle se voulait délivrée et figurait un ultime avatar de René. Le héros de Chateaubriand fut l'Ange, en effet, pour les générations successives du romantisme, qui multiplièrent à l'envi son défi à l'« infatuation humaine » et à l'illusion bourgeoise du « progrès ». Chateaubriand analyse l'ennui de René dans les termes de Sénèque, de saint Augustin et de Pascal : c'est la difficulté d'être de l'homme qui se connaît, en équilibre instable entre l'éternité et le fugace temps terrestre, entre le spirituel et le charnel. Privé des illusions fécondes de la jeunesse, le jeune René a du moins cette supériorité sur les sots, ceux qu'on appellera « bourgeois » après 1830, qu'il vit au cœur de la difficulté, dans la zone de danger, le *no man's land* où l'infini du désir d'éternité et la finitude des choses sensibles se heurtent et s'annulent. René est un mythe, au sens de Platon, une fiction poétique qui fait de l'ennui le sel de la terre et un principe d'éveil. C'est à cette fonction d'éveil que le romantisme avait convié la littérature, bien loin d'en faire, comme le veut Sartre, la servante de la conscience mystifiée. Par une conquête dont Rousseau est l'initiateur, l'écrivain romantique, rejetant les limites où Boileau et Voltaire, l'un par pudeur, l'autre par scepticisme, avaient confiné les belles-lettres, par principe étrangères aux « mystères terribles » de la « foi des chrétiens », annexe à la fiction laïque l'éloquence sacrée. Le mythe de René – dont les *Mémoires d'outre-tombe*

seront la géniale amplification – assignait à la littérature le rôle d'antithèse idéale de la « mondanité » moderne qu'avaient joué autrefois, en contrepoids de la « mondanité » de cour, la prédication de François de Sales, de Bossuet et de Fénelon. C'était cela, le « génie du christianisme ». *René* en signalait la dévolution aux laïcs.

Dans l'écart vertigineux que le bref roman de Chateaubriand ouvrait entre son héros et le nouveau train commun des choses, surgissait la région de haut risque où il était acculé au pari de Pascal. En faisant de *René* le mythe du « mal du siècle », en projetant sur un écran idéal l'ennui que sa génération avait connu avant l'âge, le noble Chateaubriand, que ses parents un temps avaient destiné au sacerdoce, transportait à l'écrivain laïc un des offices autrefois réservés à l'apostolat sacerdotal, celui d'orateur sacré s'adressant au peuple des fidèles et le ramenant du monde à Dieu.

De René naquit cette prodigieuse lignée de messieurs solitaires, le Raphaël de Valentin et le Louis Lambert de Balzac, l'Amaury de Sainte-Beuve, l'Octave de Musset, le saint Antoine de Flaubert, qui font du roman romantique une collection de « Vies des Enfants du désert » moderne, dont les « saints » célibataires – ni exemples moraux ni types sociaux – sont les témoins, sinon de l'Idée platonicienne ou du Dieu chrétien, du moins du vide que son absence creuse dans les cœurs qui ont renoncé à le chercher. Le *Port-Royal* de Sainte-Beuve, dans la droite ligne du *Génie*, donnera à ces Messieurs romantiques une généalogie exemplaire qui, par-delà les Solitaires des Granges, remonte à l'Antiquité chrétienne et aux Vies originales des Pères du Désert.

Chateaubriand avait mis son talent laïc au service de l'Église romaine. Mais après 1830 l'évolution de la littérature romantique et celle du catholicisme n'avancent plus du même pas. L'héritage de Chateaubriand, comme celui d'Alexandre, se divise. Sans doute, autour de Montalembert et de ses amis, un romantisme catholique, libéral et social, poursuit au sein d'une élite orthodoxe la lancée du père fondateur. L'éloquence de Lacordaire fait retentir dans la chaire française des accents accordés à ceux du *Génie*. Mais la rupture de Lamennais avec l'Église signale le croissant divorce entre l'orthodoxie romaine et les « mystiques à l'état sauvage » de la littérature. *René*, au lieu d'être compris comme un mythe, devient un exemple. Séparé de l'optique du *Génie*, l'ennui du jeune errant cesse d'être le supplice de l'homme pécheur, « mourant de soif au bord de la fontaine », il devient le signe d'une élection et d'une connaissance étrangères aux dogmes de l'Église. Cette élection place son bénéficiaire dans un rapport déchirant, mais direct, avec l'Idée absente de ce monde et lui confère une sorte de salut négatif. « Chrétien sans Église », René devient le grand prêtre d'une gnose néo-platonicienne dont il pratique exemplairement les exercices : le voyage vers les terres sacrées, Grèce ou Orient ; la contemplation des beautés de la Nature ; l'amour interdit ou impossible. Ces exercices ne préparent pas à une conversion : ils sont en eux-mêmes expérience de la « distance intérieure » qui est la seule voie, négative, de contact intime et extatique avec le divin en exil. Une lecture gnostique de *René* ouvrit au sacerdoce laïc de l'écrivain romantique une voie qui

l'écartait toujours plus d'un rédempteur et des médiations ecclésiales. Tandis que le catholicisme devenait le conservatoire antimoderne du premier romantisme, la littérature postérieure à 1830 poursuivait en tous sens sur les traces d'un René gnostique, d'un René d'avant-garde et « absolument moderne ». Même et surtout lorsque l'apologétique « négative » d'un Baudelaire et d'un Barbey d'Aurevilly fit mine après 1848 de rapprocher l'avant-garde littéraire de la foi romaine, l'Église ne se reconnut pas dans ces offrandes qui sentaient trop le soufre. Le temps approchait des « poètes maudits », dont Verlaine, un an avant la publication d'*À rebours*, définit l'essentielle émigration d'un monde voué à une épaisse prose. Le poète d'*Hombres* était capable aussi d'écrire *Sagesse*, et Rimbaud, son compagnon plus résolu de la « Saison en enfer », pourrait prêter tantôt à l'interprétation mystique de Claudel, tantôt à celle, gnostique, d'André Breton. Entre la descendance hérétique de René et la foi romaine, qui avaient en commun leur irrédentisme, s'interposait l'affadissement littéraire du catholicisme français sous le Second Empire.

Aussi, le chapitre ravageur que Huysmans-Des Esseintes, dans *À rebours*, consacre aux fleurs décolorées de la prose de sacristie contemporaine et le contraste voulu de cette descente en flammes avec la « critique des beautés » dont bénéficient les deux écrivains sentant le soufre, mais catholiques, Baudelaire et Barbey, ne s'expliqueraient pas sans une question subliminale relative à l'héritage de René : le divorce peut-il être surmonté entre les deux familles littéraires laissées par Chateaubriand, l'une orthodoxe mais noyée dans l'eau bénite, l'autre diabolique en surface, mais brûlante d'un nouveau « mal du siècle » ? L'évolution ultérieure de Huysmans éclaire rétrospectivement ce que les premiers lecteurs d'*À rebours*, et son auteur lui-même, ne pouvaient discerner dans les replis apparemment fantaisistes du roman : *À rebours* marque en fait la rupture de Huysmans avec le sociologisme scientiste de Zola, et la forme même de ce roman « mythique » renouait avec la tradition de René et de *La Peau de chagrin*. Seul Barbey d'Aurevilly, perspicace critique, perçut les conséquences probables de la « fumisterie » de l'ex-disciple de Zola, prévint le rapprochement de cet avant-gardiste avec l'Église et y encouragea publiquement Huysmans.

L'auteur de *Marthe, histoire d'une fille*, était aussi appelé à entreprendre l'*aggiornamento* stylistique du catholicisme et à mettre l'apologétique au goût « fin de siècle ». L'abbé Frémont, attaché à l'école souffreteuse de M^{me} Craven et d'Eugénie de Guérin, durement étrillées par Des Esseintes-Huysmans, fut révolté par les suggestions de Barbey et il écrivit dans son *Journal* : « Cet homme est à Chateaubriand ce qu'un crapaud est à un rossignol », le sort – ou la grâce ? – en était jeté. La descendance hérétique de René, qui avait pris le large de l'Église du côté de Kant et de Swedenborg, de Hegel et de Schopenhauer, de Thomas de Quincey et du marquis de Sade, allait trouver en Huysmans son traître ; converti, il rapporta au sein de l'Église de Léon XIII les « dépouilles d'Égypte » de l'apostasie littéraire romantique. En 1802, l'année du Concordat, le *Génie du christianisme* avait rallié à l'Église une jeune littérature aspirant à se libérer des entraves néo-classiques que lui imposaient les Idéologues de l'Institut.

L'« esthétique du catholicisme » qui se déploie dans les œuvres de Huysmans converti, mais en rien affadi, *Là-bas* (1891), *En route* (1895), *La Cathédrale* (1897), *L'Oblat* (1903), eut la même saveur de libération et de résistance qu'avait eue au début du siècle le *Génie* : la III^e République était officiellement rationaliste et anticléricale, Jules Ferry avait interdit en 1880 les Jésuites d'enseignement et M. Combes dispersa les congrégations et sépara l'Église de l'État en 1905. Persécuté, « maudit », le catholicisme se retrouvait du côté de l'antimodernisme littéraire.

Ce tournant est amorcé et même déjà pris souterrainement dans *À rebours*. Le roman s'ouvre sur une épigraphe de Ruysbroek l'Admirable, il s'achève sur une prière baudelairienne de Des Esseintes (« Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! »). Cette invocation mystique liminaire et cette prière-péroraison, l'une avant l'entrée en scène de Des Esseintes et l'autre à l'instant où le rideau tombe, donnent et rendent la parole à Huysmans lui-même. On les oublie volontiers pour se laisser fasciner par Folantin élevé à la dignité de duc et abandonnant ses trop réelles gargotes pour d'imaginaires boutiques de grand luxe. Il faudrait plutôt se demander si le personnage de Des Esseintes n'a pas été pour Huysmans un « exercice spirituel » littéraire, une sorte d'autoportrait fictif qui lui aura permis d'aller jusqu'au bout de la plus dangereuse de ses postulations intimes, l'*acedia* qui livrait à Satan les moines médiévaux, non pour s'y abandonner, mais pour prendre du recul par rapport à elle et l'exorciser. Entre l'auteur et son double partiel, c'est un jeu de vérité qui se joue, mais enfin c'est un jeu, dont l'auteur garde en main les cartes maîtresses. Parmi celles-ci, il y a manifestement le « vieil espoir ».

Or il s'est produit pour *À rebours* ce qui s'était déjà passé avec *René*. Le mythe a été interprété en exemple. Le double tentateur, dont Huysmans se délivrait dans le sarcasme et la cruelle ironie envers soi-même, a pu devenir un idéal, un maître de vie. De fervents disciples se sont émerveillés des « exercices » de Des Esseintes, ils les ont imités, ils en ont inventé d'autres, refusant de voir que ces « exercices » n'étaient pour Huysmans lui-même que des jalons de l'exercice de longue haleine auquel il se livre dans son roman, et dont l'enjeu, en dernière analyse, est la mise à mort en lui du « vieil homme » et de ses démons.

Admirateur des Goncourt et de leur style « artiste », Huysmans avait trouvé auprès de Zola un « patron » pour son entrée en littérature, sous la bannière d'un naturalisme qui, à bien des égards, était la trahison du romantisme. La poétique « scientifique » de Zola, *Le Roman expérimental*, renouvelle l'ambition des Idéologues et préfigure la tentative d'une autre fin de siècle, le remplacement de la littérature par les sciences dites humaines. L'école de Zola rompt l'alliance scellée par le *Génie du christianisme* entre littérature et religion, alliance que les gnostiques du post-romantisme, le Flaubert de *La Tentation de saint Antoine*, le Baudelaire des *Fleurs du mal*, le Rimbaud de *Saison en enfer*, tout en s'éloignant du catholicisme clérical, n'avaient pas dénoncée. Même l'esthétisme et le

sensualisme athées des Goncourt, gardent la religion du style qui, à leurs yeux, porte la connaissance littéraire très au-delà de la région où les sciences sont enfermées. Zola, quant à lui, asservit les Lettres à la Science. Tout s'explique « scientifiquement » dans les romans de Zola : le « mal du siècle » tombe sous le magistère de la psychiatrie et le malheur sous celui de la physique et de la sociologie.

En dépit des avantages publicitaires que valut à Huysmans son appartenance à la « bande à Zola », il n'y occupa jamais qu'une place à part. Question de tempérament et de style. Émile Zola est un avocat méridional, abondant et fluvial, qui se soumet à la discipline de la production romanesque comme Cicéron à la rhétorique du forum. Huysmans est un Flamand, un écorché vif qui tient de l'Espagnol Sénèque et du Hollandais Thomas à Kempis : il écrit par impulsions et saccades, comme on avoue sous la torture : un autobiographe invétéré. Son style nerveux, bref, dense, tressautant comme sous les élancements de la douleur, est de la même famille que celui d'Antonin Artaud, dont *Le Pèse-Nerfs* et *L'Ombilic des limbes*, ainsi que les visions d'art et de cauchemar, eussent « emballé » Des Esseintes. Aussi les romans naturalistes de Joris-Karl n'ont-ils avec ceux d'Émile qu'un rapport tout extérieur : le parti pris de décrire des milieux « vulgaires ». Mais l'outrance de Huysmans entend autrement ce parti pris que la condescendance doctorale de Zola : filles publiques, artistes ratés ou faméliques, célibataires hagards, ouvrières pataudes ne sont plus chez lui des personnages parmi d'autres dans une vaste clinique sociale, mais se dessinent avec un relief et une *bravura* à la Frans Hals dans des tableaux de chevalet, de petit format. La véhémence cynique de Huysmans, sa puissance d'évocation du déjeté, du croupissant, de l'hébété, du répulsif font apparaître ampoulée et allégorique l'éloquence abondante du professeur Zola. Le cynisme de Huysmans romancier est au fond un lyrisme, ce faux esthète du laid et du raté est un moraliste pudique et rageur, que la compassion pousse à aller au fond de la pire vérité humaine. Il arrive à cette compassion d'éclater en accents de pitié mystique : dans *Les Sœurs Vatatard*, après de longues et indécises fiançailles, Auguste et Désirée échouent dans une chambre de garni, louée pour deux heures :

Comme un psaume de lamentation, la sépulcrale horreur des hôtels meublés s'éleva de cette bauge sordide, Auguste et Désirée eurent dans l'âme comme un carnage de toutes leurs pensées de ferveur et de paix.

On est loin de la luxure dont Zola, contemporain de Krafft-Ebing, est l'insatiable voyeur. Huysmans se reconnaît dans ses personnages : sa pitié suppose un degré d'identification autobiographique inaccoutumé ; dans un roman naturaliste censé décrire scientifiquement des types sociologiques et cliniques, elle est même contre nature. La troisième personne, dans la phase naturaliste de son œuvre, n'est jamais chez Huysmans qu'un masque de la première, sous lequel l'écrivain pudique et amer se sent libre de tout dire de sa propre expérience sincère et soufferte de la vie. L'intrigue de ces romans – réduite au dilemme de Panurge, mariage ou célibat – les quartiers de Paris et les milieux décrits, sont

circonscrits par l'aire familière à l'auteur, ils composent d'indirects « Souvenirs d'enfance et de jeunesse ». Et chez ce misogyne furibond, les personnages féminins sont analysés, à l'emporte-pièce, avec une telle pénétration des caprices, convulsions, langueurs, pannes et vertiges de leur corps et de leurs sens que l'on ne peut s'empêcher d'y voir une véritable projection par l'écrivain de son *anima* secrète, analogue au Flaubert de *Madame Bovary*, aux Goncourt de *Madame Gervaisais*, de *La Fille Élisa* ou de *La Faustin*. La « documentation » de Zola, ses « enquêtes », ses « dossiers », son idéologie scientiste, mais aussi sa faconde d'extraverti lui interdisent ce travestissement heuristique, transfert de lucide hystérie masculine sur les manèges de la féminité. Dans *Marthe, histoire d'une fille*, en principe « étude de mœurs » d'une Mimi Pinson décapée des oripeaux idylliques de Murger, la prostitution n'est pas décrite de l'extérieur, elle est littéralement vécue et partagée par le narrateur comme une fureur d'autohumiliation et de déchéance. *À vau-l'eau* pourrait être un post-scriptum du *Spleen de Paris*. À l'égard de leurs Emma et de leurs Charles Bovary, Huysmans a la tendresse secrète de Flaubert, et Zola le diagnostic indiscret du pharmacien Homais.

Le goût du poème en prose avait d'ailleurs, avec *Le Drageoir aux épices*, précédé chez Huysmans celui du roman. La pratique du journalisme (que Baudelaire ni Mallarmé ne dédaignèrent pas) contribua à faire de lui un maître de ces « morceaux » de prose virtuose et acérée qui étaient, depuis 1850, la joaillerie des « petits journaux ». La description baudelairienne d'œuvres d'art et surtout celle des Goncourt ont été son autre école de peintre fauve. Avec *À rebours*, roman d'un riche collectionneur et non d'une épave des quartiers lépreux, le poète en prose se démasque sous le romancier et se donne libre cours. Jusque-là classé naturaliste, « Du côté de Zola », Huysmans passe ouvertement « Du côté de Baudelaire ».

La rupture officielle avec Zola n'intervint pas sur-le-champ. Durant la composition du roman, Huysmans fit des visites déférentes à Médan et, dans ses lettres au chef de l'École, il lui parle de sa « noire et furieuse fantaisie », de son « absurde bouquin », tandis qu'il évoque pour d'autres une « fumisterie noire » en gestation. La provocation en marche se donnait d'avance pour un caprice sans lendemain. En fait, *À rebours* est au roman naturaliste ce que le *Roman comique* de Scarron avait été aux chefs-d'œuvre « pompiers » de M^{lle} de Scudéry. Mais la charge burlesque était-elle « blague » ou hérésie ? L'ancienne noblesse et le titre ducal de des Esseintes sont l'inversion « hénaurme » de la roture de règle chez Zola. L'absence totale d'intrigue, d'amour et d'autre personnage que l'unique Des Esseintes n'amaigrit à ce point le roman que pour mieux tourner en dérision l'enflure de Zola : c'est une statue évidée de Giacometti défiant une robuste nymphe de Maillol. Le principe créatif n'est pas moins hérétique et polémique : dans sa préface de 1908, Huysmans affirmera qu'il n'avait « aucun plan déterminé », il parle d'« ouvrage parfaitement inconscient » jailli dans l'effort pour sortir du « cul-de-sac » naturaliste. Cette germination hasardeuse se reflète dans l'œuvre achevée-inachevée, dont Zola, bûcheur et menuisier du roman

construit, releva sur-le-champ, avec irritation, les faiblesses de composition. Dans la même lettre de remerciement à Huysmans pour l'envoi dédié d'*À rebours*, le Maître équilibre ses réserves de technicien par des éloges d'artiste, laissant une chance à Huysmans de revenir, après cette récréation dangereuse, aux choses sérieuses.

La révolte antinaturaliste d'*À rebours* allait plus loin que les courtes antennes inquiètes du chef de l'École le mesurèrent d'abord. Les « collages » de fragments naturalistes imbriqués dans ce roman-montage ont quelque chose d'aussi volontairement pastiché que les morceaux de faux trompe-l'œil incrustés par Braque et Picasso, quelques années plus tard, dans leurs toiles « cubistes ». Faux trompe-l'œil « scientifique », la « fiche médicale » dont Huysmans pourvoit Des Esseintes : la généalogie du duc, devenue une « hérédité » « expliquant » la « dégénérescence » et la « névrose » d'une fin de race, y est diagnostiquée à grand renfort de termes techniques tirés d'ouvrages psychiatriques « faisant autorité », selon ce que Huysmans pince-sans-rire affirmait à Zola, mais dont l'accumulation rappelle les tirades du docteur Diafoirus. Dans l'épisode, narré avec le plus grand sérieux, des repas liquides administrés par clystère, le « cas clinique » de Des Esseintes relève encore plus ouvertement de la charge noire du *Malade imaginaire* contre la médecine. La sociologie dont feint de se prévaloir le roman n'est pas moins brocardée que la scientificité médicale : le nom de Floressas Des Esseintes aurait pu être inventé pour *Le Capitaine Fracasse* de Gautier ou le *Cyrano* de Rostand. Il a quelque chose d'outrageusement fictif ; c'est un masque dont Huysmans ne se donne même pas la peine de soigner la vraisemblance. On attend, selon la méthode de Balzac, de Taine, de Zola, une étude de milieu. En principe, Des Esseintes appartient par sa naissance à cette noblesse légitimiste où le catholicisme libéral avait trouvé quelques-uns de ses plus brillants talents. Une monographie s'imposait. Faisant d'une pierre deux coups, Huysmans fronde à la fois Zola et les héritiers distingués de Chateaubriand en bâclant d'emprunts allusifs aux *Mémoires d'outre-tombe* et au *Cabinet des antiques* le récit d'enfance de son antihéros et en faisant basculer en un tournemain le jeune Des Esseintes de son nid natal dans un monde bien connu de son inventeur : la bohème des brasseries littéraires et le demi-monde. Ce *curriculum vitae* ne se cache pas d'être truqué. Comme la fiche médicale, c'est un accessoire de théâtre. Une fiction ostensible de réel tourne en dérision le « réel » naturaliste. La vérité du livre est ailleurs. Aragon, naturaliste à ses heures, nous a réaccoutumés, depuis *La Mise à mort* et *La Semaine sainte*, à ces jeux virtuoses de la fiction mimant à faux et minant le réel, vérifiant le mot de Huysmans dans *Là-bas* : « Toutes les fins de siècle se ressemblent. »

Sous la défroque du duc de Floressas, et comme rassuré et libéré par ce déguisement héroï-comique, Huysmans hausse le ton et passe à des aveux que le roman naturaliste ne lui permettait pas. Le monologue de Des Esseintes « met en situation » scénique un recueil d'essais qui aurait pu alimenter à lui seul toute une revue ou un « petit journal », traitant tour à tour de critique littéraire et de critique d'art, de joaillerie et de parfums, d'art floral et de décoration intérieure,

tous luxes bannis ailleurs qu'au bordel par la rhétorique naturaliste et auxquels s'ajoute, par le biais des souvenirs du faux héros, cet autre « raffinement » inconnu chez Zola : les amours masculines. Sodomie à part, tout se passe comme si Mallarmé, rassemblant les articles de *La Dernière Mode*, dont il était, sous des pseudonymes divers, l'unique rédacteur, les avait raccommodés en roman, en les prêtant au gazouillis snob d'une Hérodiade barbue. Cette « fumisterie » de journaliste revêtant à la diable l'habit du roman aristocratique déploie toutes les facettes de la « fantaisie » romantique : aux articles du type *Dernière Mode*, Huysmans a cousu en un désordre étudié des poèmes en prose de style Aloysius Bertrand ou Baudelaire, des contes cruels ou diaboliques de style Barbey ou Villiers, et toute une gamme d'étourdissants pastiches, à commencer par celui de sa propre manière. Les *Contes cruels* ? La ruine d'Aigurande, la corruption méthodique du jeune Auguste, les amours avec Miss Urania. Les poèmes en prose, dans la tradition de *Gaspard de la Nuit*, du *Spleen de Paris* ou de *L'Art romantique* ? La bataille des enfants à la tartine, la rencontre du jeune homme « à la démarche balancée », les descriptions de tableaux et d'estampes. Les pastiches ? Celui du *Saint Antoine* de Flaubert, dans le défilé onirique des prélats et des archimandrites, dans l'apparition de la Chimère et l'allégorie de la Syphilis ; celui de Renan, dans la vision de la chute de l'Empire romain ; celui de Zola et de son impitoyable réalisme médical, dans le passage horrifique de Des Esseintes chez un dentiste tortionnaire ; celui de Huysmans lui-même enfin, dans le chapitre sur la pluie battante à Paris, qui reprend et amplifie l'ouverture pluvieuse des *Sœurs Vatard*. Ce sont évidemment des pastiches au sens où Manet « copiait » Vélasquez, ou Cézanne les gravures d'après les Italiens de la Renaissance : comme eux, sur les traces d'autrui, Huysmans impose un « second degré » ostensiblement faux qui est sa marque personnelle.

Vu de plus près encore, cet habit d'un Arlequin étique et lunaire est constellé de citations, ouvertes ou à peine dissimulées, comme les découpures de journaux jaunis chères aux peintres « cubistes » : extraits d'auteurs lus par Des Esseintes ou inserts subreptices de passages empruntés à des ouvrages sans valeur littéraire, travaux érudits, catalogues de fleuristes, de joailliers, de parfumeurs, de grands magasins, traités de médecine, tous feuilletés à la hâte et glanés au jugé, caricature féroce et impatiente des dossiers compilés par Zola romancier avec une méticulosité de grand commis des lettres scientifiques.

Mais cette gigantesque « fumisterie », pour reprendre un mot commun à Huysmans parlant de son roman et à Des Esseintes caractérisant l'« esprit de goguenardise singulièrement inventif et âcre » de Villiers dans ses *Contes cruels*, n'en est pas moins « grave » et « acerbé ». Zola n'en est que la cible mineure et dans la mesure seulement où il a introduit en littérature un esprit de lourdeur dépourvu de flair pour ce qui est le plus vivace, inquiet et subtil dans les lettres contemporaines. Son exercice d'admiration et de complicité pour les vrais frères en « décadence » l'emporte dans *À rebours* sur sa dérision et son autodérision de l'école naturaliste. Déguisé en Des Esseintes, Huysmans se joue une comédie âpre et brillante dont il est le premier à rire jaune, tant elle expose une inquiétude

partagée par les plus grands talents encore épars de sa propre génération, mais inconnue de Zola et de son école. Inquiétude aggravée pour lui par la crainte de n'avoir été jusqu'alors qu'un épigone de Zola, privé de sa majestueuse et régulière fécondité et menacé lui-même de stérilité par son souffle court et sa dispersion. C'est en assumant tous ses « défauts » sous le masque de Des Esseintes et en se révélant à lui-même leur paradoxale fécondité qu'il se sera guéri de cette crainte. On songe de nouveau à Cézanne, si maltraité par Zola dans *L'Œuvre*, « mauvais » dans toutes les disciplines du « bien peint » académique, et tournant ses « défauts » en traits de génie.

Cette confession risquée sous les traits de Des Esseintes accuse jusqu'à la cruauté la différence du disciple avec le chef « râblé » de l'École, mais à ce prix elle lui a dévoilé la vérité « plus subtile » dont il est capable et qu'il peut partager avec les plus rares esprits de l'heure. Elle l'a fait naître littérairement et moralement à lui-même. Le « faisandage » de ce nouveau René, à force d'histrionisme, a « mis à nu » une angoisse intime ignorée du naturalisme orthodoxe et carré, et cette angoisse d'impuissance s'est révélée la mère féconde d'un « frisson nouveau ». C'est beaucoup plus que l'auteur ne pouvait le prévoir et le savoir en se lançant dans l'aventure : il le dira avec une sorte de soulagement rétrospectif dans la préface qu'il donnera à une réimpression du roman, vingt ans après :

Je cherchais vaguement à m'évader d'un cul-de-sac où je suffoquais, mais je n'avais aucun plan déterminé et *À rebours*, qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout.

De fait, la mise bout à bout de morceaux on ne peut plus disparates, avec pour seul et fragile fil conducteur un personnage immobile et à peine esquissé, n'aurait pas dû tenir la route ; et si « ça tient » malgré tout, c'est que le « Je » ventriloque de Huysmans, sa voix, son ton, son style, son inquiétude taraudante communiquent à l'ensemble un mouvement d'irrécusable vérité, d'autant plus poignants que, sur la corde raide, ils se propulsent au-devant et au-dessus du vide. Cette unité de voix, qui soude, comme en un organisme unique, des « morceaux » aussi divers et discontinus, c'est déjà, sans même que Huysmans l'eût prévu ou voulu, une première tentative du *stream of consciousness* littéraire, dont Édouard Dujardin portera quelques années plus tard la technique à la pleine conscience de soi dans *Les lauriers sont coupés*. Et la couleur intérieure funèbre de ce soliloque récapitulatif, traversé de souvenirs d'amours ratées, de rêves tourmentés, de méditations divagantes, de lectures disparates, de descriptions d'œuvres d'art bizarres, et qui, par association apparemment capricieuse, résume l'immense vanité d'une vie, d'un monde, d'un univers de « culture », c'est déjà, émouvant « primitif », celui, protégé des lumières du jour dans une chambre noire, du narrateur de la *Recherche*, flottant entre autobiographie et fiction romanesque, entre le *Journal* des Goncourt et *La Comédie humaine*, dans l'au-delà de sa propre vie.

L'effort « inconscient » de Huysmans pour échapper à l'épais cul-de-sac naturaliste a ouvert la forme romanesque aux vannes de sa dérive moderne, celle qui conduisait, même au-dehors de sa propre œuvre future d'écrivain catholique, vers Dujardin, Proust, Céline et Joyce.

La « gravité acerbe » d'*À rebours*, sous l'apparente « fumisterie », tient tout entière à la relation que Huysmans entretient avec le rôle à la troisième personne qu'il s'est attribué avec le personnage de Des Esseintes : il s'est projeté dans ce fantoche et, sarcastiquement, il l'habite, moins pour s'identifier à lui que pour s'en arracher, et transformer, en lui laissant en apparence libre cours, sa tentative autodestructrice en principe inventif. Dans ce jeu kierkegaardien, qui rend tous ses droits au lyrisme, à l'ironie, à l'inquiétude religieuse du romantisme reniés par Zola, il trouve la vigueur de raviver pour la fin du siècle le mythe du « mal du siècle » parvenu à sa dernière période : la décadence.

Dans la « chambre double » décrite par Baudelaire, cette chambre « spirituelle » où « le temps a disparu », des failles et des fentes invisibles laissent pénétrer le vent fatal du dehors, abolissant l'enchantement recherché et rendant irréversible le « séjour de l'éternel ennui », où « le Temps règne en souverain ».

Dans cette chambre, Huysmans fait surgir, retiré du monde, la triste figure dégingandée et émaciée d'un gentilhomme dévoyé, Des Esseintes. Un héros, comme René ou Raphaël de Valentin ? Il a, en dépit de son mauvais genre « artiste », assez d'orgueil et de conscience de sa supériorité sociale et mentale pour poser au héros, comme Villiers de l'Isle-Adam ou Barbey d'Aurevilly. Avec la coquetterie du dandy et la rouerie du comédien, il a l'art d'utiliser la noble allure que ses ancêtres lui ont léguée pour prendre sur lui la noblesse littéraire qui dans l'ère démocratique peut tenir lieu de noblesse de naissance. Il est le nouveau Don Quichotte, enivré de littérature : l'épisode du « voyage en Angleterre » qui commence et s'achève dans un « pub » parisien retrouve la saveur des exploits du chevalier de la Manche prenant les moulins pour des géants et les auberges pour des palais enchantés. Il arrive aussi à l'insomniaque de Fontenay-aux-Roses, assis pensivement parmi tous les jouets savants que la civilisation offre à ses malades pour leur procurer de décevants répits, de ressembler à l'allégorie de Dürer, la *Melancholia*. Une *Melancholia* au masculin, à qui il arrive à d'autres moments, quand il se penche au-dessus de ses cornues de chimiste amateur, de se métamorphoser en Docteur Faust, corrodé par le doute, las de feuilleter les *infolio* qui s'accumulent et s'empoussièrent au pied de son fauteuil. Avec le talent d'histrion d'un Neveu de Rameau, mais non sa roturière vitalité, le double aristocratique de Huysmans habite tour à tour les plus célèbres personnages dont le romantisme avait tiré de superbes épreuves « à la manière noire » : le Manfred et le Don Juan de Byron, le Balthazar Claës de Balzac et le Roderick de *La Maison Usher* d'Edgar Poe. Autant de rôles héroïques qui le traversent comme des fantômes sans chercher à se réincarner en lui. C'est à une héroïne quasi contemporaine qu'il ressemble le plus : Emma Bovary. Jeune, belle et saine, Emma se droguait de romans d'amour pour décoller de la triste réalité de son village et de son mariage. Des Esseintes, qui a vite épuisé sa sexualité incertaine

dans des accouplements monstrueux, cherche plus loin ses drogues, dans l'artifice des sensations rares, dans la littérature latine tardive, dans la lecture des *Fleurs du mal*, dans la contemplation de la *Salomé* de Gustave Moreau. Emma s'est prise pour Salammbô entre les bras de Mathô, alors qu'elle roulait dans une voiture de louage autour de Rouen, dans les bras du minable Léon idéalisé en héros de roman. Des Esseintes peut se transporter dans l'Angleterre de Dickens alors qu'il se contente de prendre un verre de porto dans la « Bodéga » de la rue Royale. Mais ces jeux d'optique de l'imaginaire irritent en lui la même féminité de sultane, l'hystérie, la frigidity et les caprices qu'Emma avait découverts en elle à force de jouer à perte de l'imagination contre la réalité. Des Esseintes, à la fois Don Quichotte et Bovary, à la fois Raphaël de Valentin et Fédora, ne se contente pas d'avoir dépassé le dilemme, célibat ou mariage, que Panurge ne savait trancher et que les personnages « naturalistes » de Huysmans, qu'ils aient versé d'un côté ou de l'autre, tiennent pour leur plus cruelle malédiction. Chlorotiquement encore, il est un couple à lui tout seul, Narcisse, Tirésias, Hermaphrodite. L'heure de Diaghilev approche : oubliés le beau Vestris et la magique Taglioni. Dans *Le Spectre de la rose*, le dieu moderne lévite au-dessus des planches d'un jeté battu, puissant comme un tigre, léger et gracieux comme une gazelle.

L'auteur d'*À rebours* s'est découvert atteint du « mal du siècle » au moment où celui-ci, faisant démocratiquement tache d'huile, était déjà devenu « névrose » ou « nervosisme », ses symptômes moraux s'amplifiant en symptômes physiques et sexuels. Il y a une part de fabrication littéraire et de « blague » de la part de Huysmans dans le diagnostic clinique de Des Esseintes, mais cette distance ironique révèle chez l'écrivain une conscience aiguë de l'aggravation du mal décrit près d'un siècle plus tôt par Chateaubriand, de la puissance destructrice des explosifs moraux qu'il déterre et qu'il doit manier avec précaution. La correspondance contemporaine d'*À rebours* montre que les souffrances physiques autant que cérébrales de son personnage sont aussi les siennes et que les calmants dont Des Esseintes fait usage correspondent en gros à ses propres médications.

Les héros du premier romantisme, héritiers du riche et voluptueux sénateur vénitien Pococuranté dont le dégoût de tout étonnait le Candide de Voltaire, souffraient moralement beaucoup, mais enfin ils se portaient fort bien et aimaient vaillamment. Ils entreprenaient à pied ou à cheval de longs voyages dans des contrées privées de toute facilité touristique, et leur virilité menait de front, tout en gémissant, passions éthérées avec des sylphides et étreintes ardentes avec des sirènes.

L'anti-héros « fin de siècle » est menacé d'une paralysie générale qui n'épargne rien et qui dissocie tout : son âme, sa sexualité, mais aussi la santé de son corps. Tout vivant qu'il soit, la mort corrode et écartèle sa guenille avant l'âge. Dès son adolescence, les médecins ont été appelés au chevet de Des Esseintes. Ils ne le quitteront que pendant les intervalles de répit où leur patient croira pouvoir soulager lui-même ses maux, dans un collectionnisme érotique vite abandonné, puis dans le collectionnisme d'art. Chaque fois, la cure autodidacte s'achève par

une rechute et un progrès du mal. La « période » de tourisme sexuel est déjà achevée lorsque commence le roman. Les souvenirs en reviendront par bribes à Des Esseintes dans la solitude chaste et tombale de Fontenay-aux-Roses, donnant une idée des curiosités érotiques du personnage en son printemps : l'athlétique et virile Miss Urania, l'éphèbe « à la marche balancée » ont chacun titillé un temps l'hésitation de ses désirs pour mieux lui révéler l'impossibilité de les satisfaire. Les chocs électriques de la perversion n'ont pas suffi à animer sa charogne qui semblait bouger encore. Son *eros* d'Hermaphrodite né malade est vite *défunt* :

[...] alors, ce fut la fin : comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche².

Il organise un « repas de deuil », « dîner de faire-part, d'une virilité momentanément morte ». Et après ce « rite de passage » qui précède son départ du château de Lourps et sa retraite à Fontenay dans l'antichambre de l'outre-tombe, Des Esseintes entre dans son époque de collectionnisme artistique, celle que décrit le roman. De l'alcôve devenue inerte, le duc est passé au musée (que Quatremère de Quincy comparait dès 1798 à « un hôpital pour œuvres d'art »), au laboratoire de chimie et à la bibliothèque. Cette époque voit se succéder à une allure rapide, comme les « périodes » de Picasso, les orgies inventives d'ameublement, de liqueurs, de parfums, de fleurs, de littérature, de peinture, scandées par des accès douloureux de « nervosisme », « des frémissements qui lui glaçaient l'échine, lui contractaient les dents », « des tremblements des doigts [...] », des névralgies qui lui coupaient en deux la face, frappaient à coups continus la tempe, aiguillaient les paupières, provoquaient des nausées », « les douleurs [qui] quittaient le crâne, allaient au ventre ballonné, dur, aux entrailles traversées d'un fer rouge, aux efforts inutiles et pressants ; puis la toux nerveuse, déchirante, aride [...], il gonflait, étouffait ». Nouvel exercice de thérapie esthétique, suivi d'une atroce rechute : « Tout à coup une douleur aiguë le perça ; il lui sembla qu'un vilebrequin lui forait les tempes. » L'exercice des parfums, entrepris pour soulager une légère hallucination olfactive, s'achève par une apocalypse de frangipane. « Assaillant ses narines excédées, ébranlant encore ses nerfs rompus, le jetant dans une telle prostration, qu'il s'affaissa évanoui, presque mourant [...] ». L'ennui de l'âme est devenu un véritable chevet de torture pour un corps, d'abord paralysé dans ses appétits sexuels, puis disséqué littéralement par la maladie qui parcourt le tracé de ses nerfs. Anatomie de la mélancolie. Chirurgie au scalpel sans anesthésie d'un bourreau de soi-même qui se veut virtuose des synesthésies.

Une telle décomposition physique, sous l'action dissolvante de l'ennui et de ses dangereux remèdes, retentit en retour sur l'âme ennuyée, qui se disperse en tous sens pour boucher toutes les fentes par où s'engouffre la douleur et se donner l'illusion d'empêcher ou de retarder, par une puissante injection de plaisir, la ruine grandissante de l'édifice. Le clinquant des « exercices » coûteux auxquels se livre Des Esseintes nous éblouit, nous empêchant de voir la dissémination intérieure dont ces exercices procèdent et qu'ils hâtent. Dans *En rade*, Huysmans

mettra en évidence, en la personne de Jacques Marles, campant dans les ruines du château de Lourps, un vertige qui était aussi celui de l'ancien propriétaire, et le sien :

Il eut alors un inexplicable tohu-bohu de réflexions, un chapelet d'idées aux grains diligents et divers qui se dévida, grêlant dans sa cervelle, sans aucun fil d'attache, sans aucune suite [...].

En une phrase, comme en projection accélérée, c'est tout le *stream of consciousness* de Des Esseintes dans *À rebours*, révélant à cette vitesse la menace d'explosion psychotique qui pèse sur lui. Ralenti quelque peu à la dimension d'un paragraphe, l'image de cet état de dispersion est à peine moins inquiétante dans *En rade* :

Il était l'homme qui lit dans un journal, dans un livre, une phrase bizarre, sur la religion, sur la science, sur l'histoire, sur l'art, sur n'importe quoi, qui s'emballait aussitôt et se précipite, tête en avant, dans l'étude, se ruant, un jour, dans l'Antiquité, tentant d'y jeter la sonde, se reprenant au latin, piochant comme un enragé, puis laissant tout, dégoûté soudain, sans cause, de ses travaux et de ses recherches, se lançant, un matin, en pleine littérature contemporaine, s'ingérant la substance de copieux livres, ne pensant plus qu'à cet art, n'en dormant plus, jusqu'à ce qu'il le délaissât, un autre matin, d'une volte brusque et rêvât ennuyé, dans l'attente d'un sujet sur lequel il pourrait fondre. Le préhistorique, la théologie, la Kabbale l'avaient tour à tour requis et tenu. Il avait fouillé des bibliothèques, épuisé des cartons, s'était congestionné l'intellect à écumer la surface de ces fatras, et tout cela par désœuvrement, par attirance momentanée, sans conclusion cherchée, sans but utile.

Huysmans le premier a su représenter la dissémination intérieure de l'individu moderne, dont il était lui-même atteint, et qui ronge l'écrivain ou l'artiste de l'angoisse roquentinienne de n'être qu'un raté, un génie avorté, un fou. Ce va-et-vient d'assiégé, qu'une irrésistible « cinquième colonne » prend par le revers, de l'intérieur, est commun au raté littéraire d'*En rade* et au dilettante esthète d'*À rebours*. La différence est de fortune : le déraillement du premier ne coûte rien, celui du second demande de grands moyens. Dilettantisme de Don Juan pervers polymorphe, dilettantisme de Faust amateur d'art, collectionneur, bibliophile, décorateur, consommateur de luxe, ces « curiosités » multipliées pour échapper à l'impuissance et à la paralysie qui le talonnent signalent, chez Des Esseintes, que les « inconnus » sont déjà « dans la maison ». Ces « exercices » d'amateur sont des ersatz de discipline spirituelle et de création artistique. Cette créativité n'est que la trace irritée et pulvérulente de la foi et de l'œuvre impossibles.

En ce point gît l'ultime « gravité » d'*À rebours*. Des Esseintes n'est pas un artiste, c'est même le contraire d'un artiste : un boulimique consommateur d'art. C'est un comédien et non pas un acteur. Telle est la menace dont Huysmans, qui en connaît la séduction méphistophélique, conjure la pression intérieure en l'incarnant en Des Esseintes, comme Goethe se libérant du werthérisme par Werther, comme Kierkegaard se purifiant de la dispersion esthétique par le *Journal du séducteur*. Des Esseintes est Huysmans comme Dr Jekyll et Mr. Hyde sont Stevenson. Mais Huysmans ne pouvait sauver sa raison d'être, se sauver comme écrivain, peut-être même comme homme, en expulsant hors de lui sa pire tentation d'homme et d'écrivain modernes, le dilettantisme, et en le fixant dans

un personnage rayé par le ratage, promis à la psychose, mais privé de la capacité dont lui-même dispose, celle de faire d'un « moi » en éclats un autoportrait qui tienne. L'auteur d'*À rebours* et d'*En rade* sait fort bien que des vampires suivent l'art moderne comme ses ombres, et qu'ils lui sont en quelque manière consubstantiels. Dans une civilisation tardive, surchargée de mémoire, envahie d'anciens chefs-d'œuvre, historiciste, éclectique et sceptique, l'artiste lui-même, l'inventeur, ne peut faire autrement que d'être aussi et d'abord amateur d'art, critique littéraire, consommateur érudit et sceptique, avant s'il se peut de couper court et de s'arracher au labyrinthe. Mais s'il tarde à oser, le péril de la dispersion menace de volatiliser l'impulsion inventive et de l'éparpiller en donjuanisme esthétique. Unique aura été Picasso, inventeur inépuisable au sein même d'une dispersion qui aurait dû le vider, et dont il a réussi à faire un feu d'artifice ininterrompu. L'angoisse de mourir avant d'avoir pu condenser ses énergies disséminées en une œuvre qui soit un acte, l'horreur d'avoir à s'écrier alors comiquement avec Néron : *Qualis artifex pereo !* Proust les a connues plus vivement encore ; il s'en est délivré en multipliant dans sa « cathédrale » des personnages de dilettantes, Swann, Charlus, Bloch, Legrandin, frères cadets mondains de Des Esseintes.

Les « exercices » velléitaires du faux héros de Huysmans n'ont pas l'ambition de le préparer à « engendrer dans la Beauté ». Ils ne visent qu'à rassembler pour un instant de répit son corps et son âme, écartelés l'un et l'autre, autour d'une brève et vaine jouissance d'art. Doivent-ils leur méthode aux *Exercices spirituels* de ses maîtres jésuites ? Huysmans revient avec tant d'insistance sur l'« empreinte » que ceux-ci ont laissée sur leur élève qu'on est tenté de croire qu'il le croit, ou qu'il veut le faire croire. L'orgue à liqueurs imaginé par Des Esseintes est une variante de l'orgue optique inventée au siècle des Lumières par le jésuite Castel. L'une et l'autre machine à accélérer et intensifier les sensations dérivent de l'« application méthodique des sens » recommandée par saint Ignace pour prêter du réel sensible aux représentations intérieures du retraitant, isolé du monde et de la lumière du jour. Encore quelques années, et Maurice Barrès, pour arracher son « Homme libre » aux dispersions de la décadence, lui fera pratiquer, dans une solitude lorraine, la « composition de lieu avec application des sens » de saint Ignace. Cet « Homme libre » a tenu compte de la leçon de Des Esseintes, quoique dans une intention un peu plus conforme à celle du maître spirituel jésuite, qui était de mobiliser la volonté pour l'action, et non de vaporiser s'il se peut l'ennui. Dans *À rebours*, où la référence à Ignace de Loyola n'est pas faite nommément, le cadre choisi pour la retraite, l'ingéniosité dont fait preuve le « retraitant » de Fontenay pour se créer des « paradis artificiels », le recours à l'imagination méthodique et à sa mise en scène hallucinatoire qui caractérisent les « exercices » de Des Esseintes n'ont qu'un rapport lointain avec la technique ignatienne. Cette utilisation partielle des *Exercices spirituels* est évidemment pervertie à des fins purement hédonistes ; elle dévie d'autant plus de l'esprit des *Exercices* jésuites que Des Esseintes s'est voulu à la fois son propre « directeur » et son propre « retraitant ». Barrès, qui dote son « Homme libre » d'un compagnon

de retraite, sinon d'un « directeur », a imaginé une pratique de la « méthode » presque aussi profane, mais moins esthète. Il est vrai que l'orgue à liqueurs de Des Esseintes, son alchimie des parfums de fleurs, ses compositions de pierres précieuses, auraient pu être imaginés par les emblématistes jésuites du XVI^e siècle pour donner aux fidèles, dans l'esprit des *Exercices*, l'équivalent à la fois sensible et symbolique des délices spirituelles que dispensent l'adoration du Rédempteur, le culte de Marie et des saints. Grand amateur de la peinture gothique, Huysmans est le contemporain de la découverte officielle par Wölfflin de l'art baroque, déjà déniché par Baudelaire dans les églises de Belgique, lors de son dernier et fatal voyage.

L'Âge d'or des *Exercices spirituels* avait été le premier tiers du XVII^e siècle : leur efficacité avait alors rendu la foi et la volonté à de nombreuses victimes catholiques, ou converties par leurs soins, de la mélancolie qui avait ravagé l'Europe et ensanglanté la France pendant les dernières décennies du siècle précédent. Emblématique de ce « mal » du siècle de la Réforme, l'empereur hypocondre Rodolphe II, dans son château de Prague, s'était entouré d'alchimistes, d'astrologues, de musiciens, de peintres « maniéristes ». Huysmans a bien perçu cette « correspondance » entre le climat « fin de siècle » XIX^e dont Des Esseintes, contemporain de Louis II de Bavière, est affecté, et le *taedium vitae* qui tourmentait les contemporains de Cervantès : il attribue opportunément à son héros « une hérédité qui remonte au règne d'Henri III ». Les Jésuites s'efforcèrent d'enrayer la maladie de l'âme, le doute et l'aboulie qui guettaient aussi les élites catholiques en leur appliquant la méthode de concentration et de décision que leur fondateur avait d'abord mise à l'épreuve sur lui-même.

Pour réduire l'écart douloureux et désespérant entre un Dieu dont on doute et un monde qui se décompose, ils pratiquèrent une pédagogie de l'imagination et des sens, revêtant les Idées théologiques d'apparences sensorielles, prêtant à Dieu le réel sensible, et Dieu au réel sensible. Rémy de Gourmont, un ami de Huysmans, a écrit tout un livre pour stigmatiser ce qu'il appelle, reprenant un mot de Pascal, le « chemin de velours » enseigné par les fils de saint Ignace. Le réel à double ancrage auquel ils avaient formé leurs élèves ayant penché du côté des sens, nombreux furent ceux qui accueillirent avec faveur, au XVIII^e siècle, les doctrines sensualistes. Rien de surprenant si la lassitude du naturalisme, ce sensualisme appesanti, ait incité d'excellents esprits à la fin du XIX^e siècle à revenir aux *Exercices* originels, qui obligent à trouver au fond des sens une certitude surnaturelle qui tout à la fois les dépasse et les stabilise. La méthode ignatienne suppose, pour la construction de ses « compositions de lieux avec application des sens », le recours aux ressources des souvenirs, mais aussi de la mémoire cultivée. Dieu sait si la mémoire humaniste, encyclopédique, était surchargée de textes et d'images, prêts au réemploi. Les arts « maniérés » de la fin du XVI^e siècle obéissent à un principe d'invention érudite, ingénieuse et éclectique ; leur virtuosité multiplie volontiers jusqu'à l'obscurité et l'énigme, la citation, l'incrustation, l'allusion. Les figures peintes des tableaux d'autel prennent des poses de statues célèbres, leur composition dispersée égare le regard sur le détail excentré. L'Église

tridentine combattit cette pente des arts à s'enfermer mélancoliquement dans leur propre mémoire. Elle incita les artistes à étudier la nature et à organiser clairement leurs figures en fonction de l'histoire surnaturelle qu'ils avaient à représenter pour tous les fidèles. Au décentrement maniériste les *Exercices spirituels* opposèrent l'attention concentrée sur l'essentiel, le point de fuite qui appelle l'imagination, la mémoire et les sens à l'unique nécessaire, leur Rédempteur.

Toute pervertie qu'elle soit à des fins provisoires chez Des Esseintes, la leçon des *Exercices* jésuites n'est pas contradictoire avec celle des *Curiosités esthétiques* de Baudelaire : lutter contre l'inappétence, le flottement d'attention et l'ennui, par la fabrication d'images qui imposent aux sens intérieurs leur évidence, qui se font croire, et qui par là rendent pour un instant goût et intensité à la vie. De cette concentration qu'il demande à l'artiste, Baudelaire, qui vitupère l'« éclectisme », attend qu'il naisse un fait, une œuvre, une création. Chez Des Esseintes, esthète et non artiste, victime de ce que Baudelaire appelle les « misères modernes », cette fabrication d'images reste velléitaire, cahotante, perpétuel *coïtus interruptus*. Essayant, contrairement aux objurgations du poète résolument décisionniste, qui exècre les « moyens contradictoires », « l'empiétement d'un art sur un autre », elle réintroduit la dispersion et la confusion au cœur même de l'ascèse qui devrait les surmonter. Les paysages de parfums, de fleurs, le « musée imaginaire » et la « bibliothèque imaginaire » que compose Des Esseintes s'évanouissent aussitôt que le premier effet de soulagement et de jouissance s'est esquissé. Une méditation purement associative, privée de discipline, fait de ces instants de plaisir amorcé le point de départ de souvenirs et de rêves effilochés. Le passage d'un « ordre » à un autre n'a pas lieu : on piétine à l'intérieur du sensible, entre un plaisir fabriqué et la désillusion de ce plaisir, dans un palais de miroirs où un apprenti du décollage se donne le change, faute de maître et de maîtrise spirituels. Des Esseintes a beau se plier au précepte de Pascal, cité par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, et « demeurer en paix dans une chambre », c'est pour y vivre non pas selon la discipline de la « paix du cœur », mais dans une excitation intellectuelle et sensorielle analogue à celle, aujourd'hui, du cinéphile boulimique, du zappeur de télévision ou du touriste culturel, luttant de vitesse avec l'ennui, mais l'empêchant aussi bien de mûrir en retour sur soi, en souffrance acceptée, en imagination fécondée en décision poétique.

Sous Loyola et Baudelaire perce Schopenhauer, le philosophe pessimiste que Des Esseintes juge avoir dit le dernier mot sur l'existence. L'ambition de Des Esseintes, lecteur de Schopenhauer, c'est de passer du revers de l'ennui de vivre à son envers, la jouissance extatique, tout en sachant bien qu'en dernière analyse ce passage est impossible. Le monde est une gigantesque entreprise sadique dont l'homme est la cible favorite, parce que consciente du mal qui lui est fait, à moins qu'il ne s'éveille à la vérité de sa condition et ne ruse avec son bourreau. La théologie gnostique du philosophe allemand est confortée dans l'esprit de Des Esseintes par l'antithéisme du marquis de Sade. Pour Schopenhauer, l'art – dont on ne sait si c'est celui de l'artiste ou de l'amateur – est l'instrument par

excellence du réveil ; en détachant les choses de la chaîne par laquelle la Volonté cosmique les attache à ses fins féroces, en leur permettant de flotter hors de sa prise, il en fait les miroirs d'un état utopique et innocent du monde, où le regard humain, un instant libéré du souci, peut se reposer. Les Goncourt, dans les admirables descriptions d'œuvres d'art dont ils parsèment, hors de l'intrigue pessimiste, leurs romans, obéissent à cette théorie du répit esthétique. Chez Schopenhauer, l'art – ou plutôt l'esthétique – est un « à rebours » de la Volonté, comme chez Sade le crime est un « à rebours » de l'immonde morale religieuse qui ment et qui cache les vrais crimes, ceux de Dieu. Toute jouissance, esthétique chez l'un, criminelle chez l'autre, se veut une victoire sur la volonté divine et aveugle de vouer l'homme à souffrir.

Aussi, pour Des Esseintes, l'art (des autres !) n'est qu'un cas particulier de l'artifice, qui lui paraît « la marque distinctive du génie de l'homme ». Cet artifice peut prendre la forme du crime, qu'il n'exerce pas mais dont il se fait volontiers le pédagogue dans le cas d'Auguste. Il peut prendre aussi la forme de la « création » industrielle. Une locomotive et un orgue à liqueurs, aussi bien que la *Salomé* de Gustave Moreau manifestent, à ses yeux et à égalité, la revanche du génie artificieux de l'homme sur la Nature, et donc sur la femme, son symbole et sa complice. Prudent, Des Esseintes lance autrui sur la route de l'assassinat « considéré comme l'un des beaux-arts », mais se garde lui-même de s'y engager. Pour affranchir l'homme de son destin de douleur, il disposa de l'Antiphysis, l'Industrie et l'Esthétique, ruses supérieures de la raison humaine pour déjouer celles, grossières, que lui tend l'aveugle cruauté du Créateur dont le véritable nom est la « Volonté » cosmique. La société de consommation, qui pointe déjà en 1884, ne trouve pas en Des Esseintes un détracteur : il n'y voit pas, certes pas comme le technocrate, le moyen de faire participer les « masses » à la victoire technique du jouir sur le doulouir : il se contente, en ermite pervers, de capter à son propre usage les soulagements qu'elle pourrait offrir à son existence de célibataire spleenétique : sans l'Industrie et l'Esthétique qui la repoussent, la Nature n'autoriserait aucun répit à ce « roseau pensant » qu'elle a laissé croître pour mieux le torturer.

Comme les palais de Louis II de Bavière, la maison de Fontenay-aux-Roses est dotée du dernier confort moderne, encore que la disposition naturelle des lieux rende impossible l'installation de douches. Et Des Esseintes, qui déteste la foule bruyante de Paris, se fournit néanmoins dans la capitale du luxe et dans les meilleures maisons en parfums, fleurs rares, liqueurs, bijoux, meubles de haute ébénisterie. Un supermarché ne lui aurait pas déplu, pour peu qu'il fût réservé aux grandes marques. Quant aux beaux-arts, pour peu qu'ils soient d'avant-garde et procurent des sensations violentes et subtiles, ou qu'ils soient primitifs et réservent des chocs imprévisibles, ils s'accommodent parfaitement du grand confort industriel moderne : ils le préservent de l'insipidité, ils l'épicent. En guise d'art primitif, Des Esseintes doit encore se contenter de rude latinité tardive et de plain-chant : nul doute que, dix ans plus tard, il n'eût ajouté à ses curiosités celle de l'art africain, en attendant l'art polynésien, l'art cycladique, l'art brut. Tant de

commodités offertes par la civilisation industrielle à la jouissance esthétique font de l'appartement du riche célibataire moderne une exposition universelle et un musée anthropologique en réduction.

Il arrive parfois à Des Esseintes de goûter dans sa plénitude le bonheur de se sentir « comme un Dieu » ancien dans le confort de l'Olympe :

Enfoncé dans un vaste fauteuil à oreillettes, les pieds sur les poires en vermeil des chenets, les pantoufles rôties par les bûches [...] Des Esseintes posa le vieil in-quarto qu'il lisait, sur une table, s'étira, alluma une cigarette, puis il se reprit à rêver délicieusement, lancé à toutes brides sur une piste de souvenirs³.

Les souvenirs qui affluent alors sont sadiques. Dans cet instant de vacance, la « victime » de la Volonté cosmique trouve l'occasion de se remémorer elle-même en bourreau. Il y a du chat dans Des Esseintes. Frileux, voluptueux, aux aguets contre la douleur, il ne peut s'empêcher, sitôt qu'il en réchappe, d'accroître son plaisir en faisant le compte des misères qu'il a infligées aux souris. Cette charité *alla rovescia* s'était exercée sur Aigurande, sur Auguste, elle se savoure rétrospectivement, et elle s'offre, dans le spectacle des « méchants mômes » se déchirant pour un morceau de pain, la douce-amère consolation philosophique que procure la lecture de *Lord of the Flies*.

Mais la maîtrise sadique, même imaginaire ou rétrospective, savourée à l'abri de murailles, n'est pas durable. Aveugle, mais d'autant plus tenace et insinuante, la cruauté du Vouloir cosmique filtre sous les portes et par les cheminées, et sait elle aussi emprunter le chemin de la mémoire. Le goût d'un rare whisky d'Irlande « remémore » à Des Esseintes « l'identique senteur » phéniquée de séances chez un arracheur de dents, et déclenche un souvenir d'indicibles tortures. Les émanations entêtantes de son jardin d'hiver déclenchent un cauchemar où la Femme lui apparaît sous les traits allégoriques et immondes d'une Syphilis allégorisée par Forain, « qui pesait sur lui [...] qu'il sentait glisser sur son échine moite, sur son corps dont les poils se hérissaient dans des mares de sueur froide », et la vision ne se dissipe que pour laisser place à « un paysage minéral atroce [...] un paysage blafard, désert, raviné, mort », un « site désolé » qu'éclaire « une lumière tranquille, blanche ». L'esthète a beau se tourner et se retourner, multiplier les artifices et faire feu de tout bois, l'immonde Nature en définitive, complice de la douleur et de la mort, gagne toujours la partie.

Pour échapper à la chambre de tortures qui se reconstitue sans cesse à l'intérieur de la « thébaïde raffinée », la bibliothèque et le musée offrent encore d'autres recours. Les exercices de Des Esseintes y ont le même style que dans le laboratoire aux parfums, le boudoir aux bijoux, le jardin d'hiver et la cave à liqueurs. C'est l'art d'extraire un « sublimé », une « essence », un « bouquet », voire un « coulis », une saveur rare et inédite à partir de matériaux eux-mêmes rares, mais divers et apparemment incompatibles. C'est le talent d'opposer par un prodige d'ingéniosité et d'artifice, à la Volonté centrifuge de dissociation et de souffrance un tour de force de synthèse et de jouissance. Évidemment plus à l'aise dans la bibliothèque et au musée que dans la parfumerie ou les floralies

Huysmans tend alors à oublier son héros-prétexte et à parler directement en son propre nom. Il est vrai qu'ils se ressemblent et que leurs tours de magie sont analogues. Se confondant avec Des Esseintes, Huysmans fait croire son lecteur à des exercices floraux ou parfumés à coups de citations cachées de brochures publicitaires de fleuristes et de parfumeurs médiévaux, fait pressentir à son lecteur la savoureuse barbarie du latin de la décadence, et d'auteurs qu'il n'a pas lus, à force d'adjectifs habilement sertis et empruntés aux historiens de goût classique du XVIII^e et du XIX^e siècle, aventurés par devoir d'état dans les siècles obscurs : changeant de signe les qualificatifs qu'il extrait de la littérature secondaire, il renverse en motifs de succulence les expressions de dégoût qu'il a cueillies chez les lecteurs érudits d'auteurs qu'il subodore grâce à eux⁴. À partir de « fleurs » extraites, non des originaux du VII^e au XI^e siècle, mais de leurs historiens, cet art du montage réussit à composer un « bouquet » de saveurs fortes, trompe-nez aussi artificieux qu'efficace, métaphore aussi de la rhétorique citationnelle mise au point par Huysmans pour écrire *À rebours*. Cette « mise en abysme » de la « décadence » des « siècles obscurs » dans la « décadence » « fin de siècle » XIX^e réfléchit la « décadence » du roman lui-même et de son principe inventif. Les descriptions ravies que propose Des Esseintes du style de Pétrone, Fronton, Tertullien, Commodien, Prudence (tournant à l'éloge les défauts barbares que les sources de Huysmans, les bénédictins de Saint-Maur, Nisard et Ebert, condamnaient avec horreur) s'appliquent trait pour trait au style même qui les énonce, celui de Des Esseintes ventriloque de Huysmans : « concision apprêtée, âpre » de Tacite, « vers plaqués d'émaux, pavés de joaillerie » de Lucain, « roman réaliste [...] histoire sans intrigue, sans action [...] en une langue splendidement orfévrée » de Pétrone, « style concis [...], heurté par des oppositions, hérissé de jeux de mots et de pointes, bariolé de vocables » de Tertullien. « [...] constructions inemployées, des verbes inconnus, des adjectifs aux sens alambiqués, des mots abstraits, rares » : on dirait d'avance une anthologie, tournée à l'enthousiasme, des formules d'éreintement employées par la critique contemporaine contre le maniérisme lexical et stylistique de Huysmans et son dessein systématique d'« estrangement ». Cela ne vaut pas seulement pour l'épisode d'engouement de Des Esseintes pour le latin décadent, dont il a le mérite d'avoir humé par des voies indirectes le mélange de raffinement et de vigueur brute, ouvrant la voie à Rémy de Gourmont, auteur d'un essai sur *Le Latin mystique* et, plus récemment, à Pascal Quignard, intarissable rhétoricien des confitures exquises et barbares.

Conjonction de contraires que Des Esseintes recherche aussi bien dans ses bouquets de fleurs rares, ses montages de pierres précieuses ou dures en bijoux, ses cocktails d'alcools et ses compositions de parfums que chez les auteurs du Bas-Empire ou chez les poètes contemporains qui ont ses préférences. Les décadences sont stériles ? Elles peuvent se révéler inventives par un jeu de juxtaposition du déjà-vu et du déjà-écrit artistique avec des fragments bruts et dépourvus d'art, montages inédits et inouïs de citations de saveurs contradictoires, force et suavité, virulence et fadeur. À cette rhétorique venue à l'heure voulue se rallieront Ezra

Pound dans le savant citationnisme à l'échelle mondiale et millénaire des *Cantos pisans* et les peintres cubistes, juxtaposant coupures de journaux, fragments de papiers peints et instruments de musique en trompe l'œil ou bien, suprême coup de maître des *Demoiselles d'Avignon*, superposant sur la même toile de compactes idoles africaines taillées à coups de hache et les elongations immatérielles des âmes du Greco.

Pour Huysmans, admirateur des Goncourt, les nombreuses descriptions d'œuvres d'art qu'il incruste dans le monologue solitaire de Des Esseintes sont une autre figure de la rhétorique de la « décadence » appelée à surclasser la rhétorique naturaliste. Si dans l'ordre moral, et notamment en ce qui touche à la création littéraire, Huysmans redoute les effets stérilisants du dilettantisme et les effets volatilisants de la « névrose », dans l'ordre esthétique il attend du mal même le remède à ce dessèchement et l'éclosion de nouvelles « fleurs ». La décadence, complice de la mort, achève de décomposer ce qui a été, mais elle fait aussi de ce pouvoir décomposant dont souffre l'impuissant Des Esseintes le moment alchimique et créateur pour l'artiste. Dans le bref temps précédant la disparition, il peut se livrer avec les fragments du passé décomposé à des coagulations, catalyses, alliances et recombinaisons saisissantes. L'éparpillement et le désordre en route vers le néant rendent possibles des combinaisons inédites du déjà vu et du déjà dit avec l'inaperçu jusque-là dédaigné, selon un ordre récapitulatif d'outre-monde, faisant honte à l'ordre « naturel » dont l'art s'était contenté dans les époques saines, où il avait pour office d'attacher ses spectateurs à la vie et à la nature. La mort, pour l'artiste décadent, frère tardif et chargé de mémoire de l'artiste barbare, est la meilleure collaboratrice de son « œuvre au noir » enfin émancipé d'une nature aussi insultante pour l'esprit que ses imitations serviles par l'art et fécond en illuminations inédites. Les savants parfums que compose Des Esseintes – dont Huysmans tire les recettes de prospectus publicitaires – n'ont pas d'autre *materia prima* que l'odeur de médicament qui accompagne l'agonie d'un arrachage de dent. Les saveurs âpres et entêtantes de la littérature latine « barbare » que détecte et décrit Des Esseintes trouvent leur matière première dans la littérature latine « classique » décomposée, charogne qui faisait se boucher le nez les naïfs érudits épris des « banalités » de Cicéron, de Virgile et d'Horace, et n'ayant pénétré que par devoir scientifique dans les charniers littéraires de l'Empire tardif et du Bas-Empire. Le renversement de sens dans les deux cas est une opération de langage, un triomphe de l'esprit sur la nature. Ce suprême triomphe de l'art sur la nature suppose le travail destructeur et fécond d'une agonie. À partir des émanations éparses de la « charogne », au prix de sélections et d'alliances savantes, les parfumeurs composent des « bouquets » artificiels qui font honte aux simples et misérables bouquets naturels.

À leur manière, Huysmans et son double fictif sont des érudits, comme l'ont été les frères Goncourt, tandis que Zola est un documentaliste forcené. L'érudition a toujours eu partie liée avec la décadence. Ecclésiastique, bénédictine, cette auxiliaire de la théologie dite « positive » a pour moteur de ses immenses travaux de fouilles, de compilation et de rééditions la certitude que

l'Église, vieille par l'âge, est jeune par la grâce du Christ ; une remise au et à jour de ses sources primitives et de ses autorités incontestables par leur éternellement jeune Antiquité est perpétuellement indispensable au travail de la grâce pour collaborer avec celle-ci à rajeunir et restaurer la foi vivante, combattre les rides et les hérésies du grand âge qui menacent de défigurer la forme originale et le zèle originel de l'Église des apôtres et des Pères. Laïque, humaniste, l'érudition et l'archéologie ont été mises en branle par le sentiment que la civilisation avait été détruite par les invasions barbares et que, pour la faire reflourir au sein même de l'hiver sombre commencé au VII^e siècle, il faut se livrer à un immense travail de reconstitution et de restauration de son humus mère oublié et enfoui. Ces deux sentiments d'une déperdition à combattre et à rectifier par l'érudition et l'archéologie ont pu coïncider et collaborer à la Renaissance, ils ont pu aussi se séparer et se heurter, comme il advint au cours du XVIII^e siècle, où le zèle du « retour à l'antique », catholique romain à Rome, est devenu violemment anticlérical à Paris, allant même jusqu'à vouloir substituer archéologiquement à la vieille monarchie issue des siècles sombres une jeune république spartiate ou romaine ayant pour elle l'avenir, le progrès, la beauté, le bonheur d'Herculanum et de Pompéi. À bien des égards, tout « amateur » qu'il ait été, Chateaubriand avait retrouvé, pour écrire le *Génie du christianisme* et *Les Martyrs*, qui lui ont demandé de vastes, quoique rapides, lectures patristiques, la pulsion érudite de tradition monastique et, pour écrire l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, la pulsion antiquaire des humanistes, qu'il souhaitait réconcilier avec la précédente pour allumer un contrefeu à l'incendie de forêt de la « philosophie ».

Mais l'érudition bénédictine comme l'antiquariat et la philologie humanistes, si l'une et les autres sont mues par un sentiment de corruption, sont aussi soutenues par la foi dans la possibilité de la combattre victorieusement et à force de remémoration de la vaincre par un retour à la nature antique impolluée ou à l'Église fervente « des premiers siècles ». Le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* a perdu cette foi et cette espérance restauratrices, il voit s'annoncer des siècles beaucoup plus sombres que ceux dont se plaignaient les érudits ecclésiastiques combattant la vieillesse de l'Église et ses maladies du grand âge, les hérésies, ou les érudits humanistes dissipant les ténèbres prêtées au « Moyen Âge » pour renouer avec les lumières de l'Antiquité gréco-romaine. Récapitulation par un « mort » d'un siècle de vaines révolutions et restaurations, les *Mémoires* publiés en 1849, reçus alors avec répulsion, mais lus avec émerveillement par Baudelaire, Flaubert et les Goncourt, sont en fait la première grande rhétorique en action de la décadence. Ballanche, dans sa *Palingénésie sociale*, en avait formulé le principe pour l'auteur des *Mémoires*, son ami : « À la mort, toute la vie se résume en un instant indivisible, et dans cet instant tout ce qui a été successif devient simultané. »

L'érudition des décadents qui s'acceptent comme tels est d'une tout autre nature que l'érudition ecclésiastique, humaniste ou même romantique. Ayant renoncé à combattre contre leur pente et à regagner un impossible « état de santé » de la foi, de la société et de l'art, l'érudite décadent ne songe plus à

remémorer sérieusement pour rajeunir effectivement la foi et l'art, la seule ambition qui lui reste est de récapituler ironiquement ce qui est en voie de corruption irrémédiable pour en extraire un feu d'artifice vraiment *final*. Cette érudition biaisée est peu soucieuse de retrouver des originaux supposés salvateurs et régénérateurs. Elle rassemble et elle emmêle pour un bûcher des vanités, en un savant désordre, des citations aussi bien de première que de seconde main, piquées dans le fouillis funèbre d'un inventaire après décès où coexistent le rebut et les pièces rares, disparates, méprisées ou oubliées. De ce travail de chiffonnier ou de piller d'épaves, de cette remémoration d'une littérature et d'un art morts et livrés aux flammes jaillissent d'étranges couleurs imprévues et fatales, un rayon vert qui transfigure en jardin des délices pour son dernier instant un monde fini.

Chez Gustave Moreau, le peintre qui procure à Des Esseintes les plus longs « transports », le duc vieilli avant l'âge reconnaît dans leur plénitude ces deux moments de l'invention et de la performance décadentes, il fait du peintre de *Salomé* le premier grand prêtre du « spirituel dans l'art ». Ses œuvres ne sont plus, comme les chefs-d'œuvre de l'art ancien, reflets du *Fiat lux* de la Création ou des harmonies divines de la Nature créée, ce sont des prémonitions d'Apocalypse, à la fois résumé, corruption et incendie d'un monde de formes désormais clos. Il faudrait pour un tel artiste inventer un autre mot que celui de créateur : achevant une Création usée et épuisée en un geste érostratéen, il lui confère le seul sens et la seule beauté qui puisse jaillir de son agonie, le brasier d'une « beauté explosive fixe » où se résument et s'abolissent tous ses états successifs et antérieurs. L'érudition de Moreau, Des Esseintes ne se lasse pas d'en énumérer l'exhaustivité : dans le seul tableau de *Salomé* coexistent et se superposent le « maître-autel d'une cathédrale » et « des piliers romans » du Moyen Âge européen, l'architecture « musulmane et byzantine » du Moyen Âge médiéval, un « dieu Hindou » de l'Asie ; le souvenir des Évangiles y fusionne avec celui des « théogonies de l'Extrême-Orient », et le cycle grec d'Hélène de Troie s'y conjugue avec le cycle égyptien d'Isis. Encyclopédisme et syncrétisme conclusifs ne sont pas moindres dans *L'Apparition* : architecture et arts décoratifs mozarabes, mosaïque byzantine, orfèvrerie et joaillerie de haute époque s'y composent en trophée. L'érudition picturale de Moreau défie elle aussi l'analyse : pris de vertige devant ce panorama où se concentre une histoire *finie* de la peinture, Des Esseintes se contente de citer Mantegna et Jacopo de Barbari, Vinci et Delacroix. Mais de ces « sources » d'historien d'art, d'ethnographe, de mythologue, Moreau, « réunissant, fondant », tire « fusions » et « amalgames » qui les dénaturent. Son « érudite hystérie », son « nervosisme tout moderne », ne retrouvant les « origines » que pour une sorte de consommation des temps, fait alors se lever, « hors des siècles », « ne dérivant de personne » et défiant toute interprétation rassurante « un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire ». Cette « incantation », d'essence funèbre, « à rebours » de l'ordre des choses créées, de leur succession et de leur progrès, c'est celle d'un hiérophante gnostique, célébrant symboliquement la victoire définitive de l'artifice sur la

Nature, de l'espace rêvé sur le temps subi, dans une messe noire de l'Art analogue à la Messe noire gnostique à laquelle assistera Durtal dans *Là-bas*.

Le poème en prose consacré aux œuvres de Moreau ne se borne pas à résumer le principe et l'intention de la rhétorique « décadentiste » dont Des Esseintes est le théoricien autant que l'expérimentateur : il laisse entrevoir la philosophie de cette rhétorique. L'œuvre d'art décadente, victoire éphémère et éclatante sur l'ennui de la dissémination, ne peut surgir qu'au prix de célébrer la dissémination elle-même ; retenant brièvement son auteur au bord de la destruction, elle n'a pour sujet et pour objet que la destruction dont elle magnifie les fastes et communique le vertige. Cruelle pour l'alchimiste, elle est évocation fascinante pour le spectateur. Le pacte avec le Diable conclu par Des Esseintes amenait Huysmans au seuil de l'occultisme du Sâr Péladan, de Stanislas de Guaita et de M^{me} Blavatsky, à qui l'avant-garde artistique des années 1880-1914, de Gauguin à Kandinsky, de Derain à Duchamp demandera souvent l'inspiration de ses recherches. Prudent, réservant son avenir, Huysmans s'est contenté de faire signer le pacte gnostique à un double fictif, Des Esseintes.

Dans *En rade*, où réapparaît la description des tableaux de Moreau, celle-ci se prolonge et s'amplifie en cauchemar qui fait assister Jacques Marles au viol d'Esther par Assuérus. Et dans un autre cauchemar, qui répète et intensifie celui qui avait ravagé Des Esseintes (« un paysage blafard, désert, raviné, mort »), Marles terrifié se croira marcher sur la surface de la Lune,

se demandant à la suite de quels cataclysmes ces ouragans s'étaient congelés, ces cratères s'étaient éteints ? à la suite de quelle formidable compression d'ovaires avait été enrayé le mal sacré, l'épilepsie de ce monde, l'hystérie de cette planète, crachant du feu, soufflant des trombes, se cabrant, bouleversée sur son lit de laves ? à la suite de quelle irrécusable adjuration la froide Séléné était tombée en catalepsie dans cet indissoluble silence qui plane depuis l'éternité sous l'immuable ténèbre d'un incompréhensible ciel ?

La mort était l'alliée des exercices récapitulatifs de Des Esseintes. Le monde mort, la « terre gaste » du Roi pêcheur, ce qui reste après l'hypermnésie de la vie qui se renonce répugnent à Huysmans. Son souci de ne pas être dupe de l'Enchanteur pourrissant qu'il a lui-même imaginé l'emporte sur la fascination que son double Des Esseintes exerce aussi sur lui. Avec *En rade*, et Jacques Marles se débattant contre la « sorcellerie évocatoire » de Gustave Moreau, nous sommes déjà « en route » vers la conversion de Huysmans, refusant le suicide spirituel, le néant de cauchemar dont il faut payer les beautés convulsives qui scandent l'agonie de Des Esseintes. La décadence n'est vraiment et durablement féconde, même pour l'artiste et l'écrivain, qu'à distance de ses démons, à l'intérieur d'une ironie vigilante. Et si le maître de cette ironie salvatrice était le Christ ?

Cette distance prudente, cette réserve de « blague » conservées par l'auteur d'*À rebours* vis-à-vis de la poupée sorcière dont il a fait son image dans un miroir maudit tenaient de l'exorcisme. Mais l'expérimentale marionnette a échappé à son rusé montreur ; elle fait des disciples, elle a trouvé des admirateurs, l'esprit de l'époque était en sa faveur. La fascination qu'éprouve Huysmans pour son automate, la part de lui-même qu'il a investie en celui-ci, la séduction qu'il lui a

prêtée de sa propre voix et de son propre style l'ont emporté sur la distance d'un inventeur aussi sceptique, en dernière analyse, envers la gnose de Mallarmé et de Villiers, qu'il l'avait été envers le naturalisme de Zola. Délivré de son montreur, entre-temps retiré à Solesmes, Des Esseintes est devenu lui-même l'entraîneur, le porte-drapeau d'une rhétorique littéraire et l'exemple d'un art de vivre la décadence comme la seconde nature de l'homme moderne : *À rebours*, bousculant son auteur devenu dévot, s'est imposé comme le premier et l'un des plus influents de ces « manifestes » d'avant-garde dont le ^{XX}^e siècle, de Marinetti à Breton, fut si prodigue. La nouveauté de ce Manifeste était d'affirmer la fécondité artistique et vitale d'une décadence où l'on n'avait vu jusque-là que stérilité et passivité. *À rebours* est à l'origine de l'inversion des signes qui a fait traduire « décadence », terme péjoratif, par « modernité », néologisme inventé par le Chateaubriand des *Mémoires* pour stigmatiser le progrès, et devenu, au cours du ^{XX}^e siècle, l'enseigne pêle-mêle d'une idéologie du progrès technique et d'une esthétique de la consommation du passé. Des Esseintes, en dépit de Huysmans, ouvrit la voie à l'extraordinaire déséquilibre moderne entre critique et création dont le plus impressionnant monument nous a été laissé par Paul Valéry, dans sa jeunesse fervent admirateur d'*À rebours* et dont l'intarissable « poétique » des *Cahiers* fait un tel contraste avec le volume de plus en plus mince de sa poésie. L'interminable « préparation au roman » de Roland Barthes, multipliant les aperçus critiques sur la genèse de romans qui ont eu lieu, pour tenir lieu de son propre roman dont il sait qu'il n'aura jamais lieu, se situe dans le droit-fil de la rhétorique de la décadence proférée par Des Esseintes, et que Barthes préférerait nommer, non sans délectation morose, « notre modernité ».

Cette rhétorique, risquée sous le masque de Des Esseintes dans les descriptions de tableaux de Gustave Moreau, se dessine avec plus de précision encore dans la description critique prêtée au duc, dans un chapitre inspiré, des principes d'invention et des effets de réception communs aux œuvres d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Flaubert, des Goncourt, de Verlaine, de Corbière, de Villiers. Ce chef-d'œuvre de pénétration littéraire culmine dans les superbes traits de lumière jetés sur les poésies et les poèmes en prose de Mallarmé. Elles ont fait la gloire du poète, jusque-là confidentiel. L'idée maîtresse de cette récapitulation d'un progrès poétique à rebours, réparti sur deux générations à peine, c'est une idée de beauté seconde, luminescence fantômale et fuyante qui émane de la corruption d'une langue ancienne et épuisée, et de beautés littéraires nombreuses mais usées. Flaubert, celui de *Salammbo*, aurait été le résurrecteur et le récapitulateur, en français, d'une Antiquité latine qui attendait de lui de revivre une dernière fois, avant de disparaître à jamais, condensée et résumée en un dernier éclair, « la multitude infinie des détails de son histoire passée »⁵. Les Goncourt auraient donné à la décadence de l'Ancien Régime, de ses mœurs, de ses arts, de son faisanage sensuel et intellectuel la langue, le style, la mémoire, la conscience proprement littéraire qu'aucun des écrivains contemporains du siècle qui se croyait des Lumières ne pouvait lui proposer. Mais c'est avec Mallarmé que cette « palingénésie » de fin des temps, en plein ^{XIX}^e siècle des progrès matériels géants

de la science et de l'industrie, aurait connu son stade suprême de décomposition et de concentration spirituelles :

En effet, la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvre les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s'était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise.

C'étaient, poussées jusqu'à leur dernière expression, les quintessences de Baudelaire et de Poe ; c'étaient leurs fines et puissantes substances encore distillées et dégageant de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses.

C'était l'agonie de la vieille langue qui, après s'être persillée de siècle en siècle, finissait par se dissoudre, par atteindre le deliquium de la langue latine qui expirait dans les mystérieux concepts et les énigmatiques expressions de saint Boniface et de saint Adhelme.

Au demeurant, la décomposition de la langue française s'était faite d'un coup. Dans la langue latine, une longue transition, un écart de quatre cents ans existait entre le verbe tacheté et superbe de Claudien et de Rutilius et le verbe faisandé du VIII^e siècle. Dans la langue française aucun laps de temps, aucune succession d'âges n'avait eu lieu ; le style tacheté et superbe des Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle.

Ce prodigieux chapitre de synthèse prêté au monologue de Des Esseintes suivait de près le premier volume, paru en 1883, des *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, qui enthousiasma Frédéric Nietzsche. Des Esseintes-Huysmans, comme Valéry et comme Breton plus tard, excluait à peu près le genre romanesque de la palingénésie de la décadence. Les « labyrinthes psychologiques » de Stendhal n'excusaient pas, à ses yeux, « son langage administratif, incolore, aride ». Il rêve d'un roman ultra bref et concentré, un roman poème en prose, mallarméen. Bourget, lui aussi, avait placé le poète Baudelaire à l'origine de la nouvelle littérature, mais il avait proposé pour expliquer celle-ci une « théorie de la décadence » à prétention scientifique. Flaubert à part, aucun des auteurs phares de Bourget, ni Renan, ni Taine, ni Stendhal, ni Alexandre Dumas fils, ni Leconte de Lisle, ne comptent pour Des Esseintes-Huysmans, qui exécute sans rémission ceux de cette liste qu'il daigne citer. Son goût, ratifié par le siècle suivant, était plus perspicace. Il aurait enragé de voir, sous l'oriflamme de Stendhal et de Flaubert estimés à égalité, le roman devenu à la fin du XX^e siècle le seul genre littéraire survivant, étouffant la poésie.

Huysmans a laissé vivre son double Des Esseintes de sa propre vie, mais il a suivi lui-même un autre chemin. Dans *En rade*, l'âme damnée du « héros » d'*À rebours* semble hanter les ruines du château de son enfance, où s'est imprudemment réfugié l'écrivain Jacques Marles : entraîné vers sa perte, l'écrivain raté est le bouc émissaire que Huysmans abandonne au vampirisme de Des Esseintes. Dans *Là-bas*, tandis que Des Esseintes, réincarné dans le chanoine Docre, révèle son essence démoniaque, Huysmans se cantonne dans une curiosité prudente pour les messes noires, revêtant pour la première fois son masque définitif, celui de Durtal. C'est sous les traits de ce personnage autobiographique, auquel il peut s'identifier sans péril, que la conversion est venue achever ce

qu'ils avaient commencé les exorcismes *d'À rebours*.

Le problème du mal pour Des Esseintes se résumait à celui de la douleur. Dans *L'Apparition* de Gustave Moreau, la seule justification que l'esthète titré trouvait à la douleur, c'était sa métamorphose en beauté convulsive. Durtal, dans *Là-bas*, est hanté par la Crucifixion de Grünewald contemplée au musée de Cassel. Dans *Trois Primitifs*, la description du retable d'Issenheim du même Grünewald, découvert à Colmar, devient pour Huysmans converti la métaphore de son itinéraire spirituel, de son passage, pour le dire avec Kierkegaard, du « stade esthétique » au « stade religieux ». Aucun tableau d'autel n'exsude autant de silence que le retable de Colmar : à côté de ces grandes figures repliées à l'intérieur d'elles-mêmes, toute autre peinture semble, au XVI^e siècle et depuis, théâtrale, aguicheuse, poseuse. Aucun autre retable ne donne à ce point l'illusion d'un autoportrait laissé par le Dieu homme dans les différentes phases de sa passion, de sa mort, de sa résurrection, achéropites non faites de main d'homme et non faites pour être regardées, mais absorbées comme une eucharistie. Surnaturalisme prédestiné pour l'auteur *d'À rebours* et d'*En rade* : la douleur du Christ en croix et son verdissement physique au tombeau sont calqués sur la toile-plaque sensible dans leur plus atroce et sordide tétanie ; sans transition, ce corps agonisant et se décomposant se transfigure, sur le panneau de la Résurrection, en ondoiements de lumière, en arc-en-ciel spirituel, comme un œil se rouvre après s'être fermé. La vulgarité de la Vierge avant l'Annonciation, où toute la misogynie chrétienne projette son mépris d'Ève, se transfigure, dans la *sacra conversazione* entre la Mère et l'Enfant, en majesté montagnaise, révérée par des légions d'archanges et d'anges musiciens. Et entre ces deux lignes d'horizon métaphysique d'un destin célibataire, la mort et la naissance, « lange et linceul », Grünewald a inséré les deux moments essentiels d'un itinéraire terrestre : la tentation qui écartèle saint Antoine, le déséquilibre et le projette dans les ténèbres extérieures ; la pause et le dialogue d'amitié entre saint Antoine et saint Paul l'Ermite, deux solitaires faisant halte et se rendant l'un à l'autre témoignage, dans un paysage qui hésite entre pourriture et reverdissement.

Transposition *allo divino* de la rhétorique de la décadence. Dans la lumière terrible mais rédemptrice du Christ, la douleur peut s'accomplir en souffrance, l'angoisse en oraison, la mélancolie en acte de foi. Entre Gustave Moreau et Grünewald, Huysmans avait parcouru un chemin très analogue à celui du Kierkegaard de *Ou bien... ou bien*.

1. *Pensées*, édition de Philippe SELLIER, Paris, Classiques Garnier, 1995, p. 392.

2. *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », édition et notes par Marc FUMAROLI, 1977, p. 85.

3. *Ibid.*, p. 161.

4. Sur ce travail de montage et de réécriture de citations de brochures contemporaines (pour les fleurs et les parfums) ou d'érudits historiens de la littérature médiévale (pour les auteurs de la décadence latine), voir les notes de mon édition citée d'*À rebours*.

5. Expression empruntée à Henri BERGSON, *Matière et mémoire* (1896), et figurant dans un passage qui sert de point de départ à l'admirable essai de Georges POULET, « Bergson et le thème de la vision panoramique des mourants », dans *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel. »,

POUVOIR TEMPOREL ET POUVOIR SPIRITUEL

RENAN, VALÉRY
ET LA POLITIQUE DE L'ESPRIT

En 1892, dans son compte rendu du Salon, le critique d'art Gustave Geffroy, grand ami d'Edmond de Goncourt, pouvait écrire :

Il aurait été vraiment sauvé de la médiocrité, le Salon où auraient été montrés, dans leur intime ressemblance, leur véritable signification, les portraits de ces deux hommes – le pape de Rome souverain déchu de l'ancienne royauté, mais régnant encore, sur d'immenses territoires spirituels, sur les foules d'âmes –, et l'autre pape, le pape laïque, tranquille et éloquent en son Collège de France, occupé au bilan de l'histoire et de la philosophie, liquidant le passé avec des sourires mélancoliques, des paroles de douceur, des affirmations incrédules au miracle et passionnées de la vie¹.

Les deux chefs-d'œuvre que Geffroy feint de chercher en vain au Salon de 1892 ont leurs prototypes, mais dans la peinture du Premier Empire. Geffroy a sûrement en mémoire le portrait de Napoléon I^{er} par Ingres (aujourd'hui aux Invalides), dont Octave Mirbeau avait écrit en 1885 qu'il était la synthèse de l'Empire romano-byzantin², et, surtout, au portrait du pape Pie VII en exil à Paris par David (actuellement au Louvre), dépouillé des symboles de l'*imperium spirituale et temporale* du souverain pontife. Chateaubriand, dans un chapitre de la « Vie de Napoléon » inscrite dans les *Mémoires d'outre-tombe*, avait tiré de grands effets de la lutte inégale en 1809 entre l'Empereur et le pape Pie VII, enlevé *manu militari* de Rome et dépouillé de ses États, annexés à l'Empire français. Superposant cet arbitraire contemporain du pouvoir temporel parisien à celui de Philippe le Bel et Guillaume de Nogaret humiliant Boniface VIII, il avait conclu en historien-poète : « Ôtez la mauvaise foi de Napoléon dans cette correspondance entre les deux hommes, l'un debout sur des ruines nouvelles, l'autre assis sur de vieilles ruines, il reste un fonds extraordinaire de grandeur³. » La grandeur de l'épisode, c'est de faire resurgir en plein XIX^e siècle la polarité européenne classique entre pouvoir spirituel et pouvoir temporel.

Bien que cette antithèse ne soit pas inactuelle en 1892, à la veille de la séparation de l'Église et de l'État, ce n'est pas elle que le critique rêverait de voir illustrée de nouveau par les portraitistes officiels de la III^e République. Les deux portraits que Geffroy regrettait de ne pas voir au Salon cette année-là auraient dû

allégoriser une tout autre antithèse, non pas celle du pouvoir temporel face à face avec le pouvoir spirituel, mais celle que les frères Goncourt avaient dessinée en 1869 dans leur roman « romain », *Madame Gervaisais*, entre deux pouvoirs spirituels rivaux, l'un moderne et parisien, l'autre archaïque et romain, l'un philosophique, scientifique et littéraire, l'autre théocratique, théologique et superstitieux. Le pouvoir spirituel moderne a pris aux yeux de Geffroy le visage de l'illustre auteur français de la *Vie de Jésus*, Ernest Renan, et l'autre celui du pape Léon XIII, dépouillé sans doute des États de l'Église par le royaume d'Italie unifié par Victor-Emmanuel II et Cavour, mais régnant toujours spirituellement sur des centaines de millions d'esprits asservis à la vieille religion romaine. Académicien français, membre aussi de l'Académie des inscriptions, administrateur du Collège de France⁴, ami et collègue au Collège de l'illustre chimiste Marcellin Berthelot, Renan représente aux yeux de Geffroy, l'authentique et moderne autorité de l'Esprit, philosophique, scientifique et littéraire, pure de tout alliage temporel et, pour cette raison même, propre à étayer, face au Vatican, la légitimité morale et politique d'une III^e République qui l'a couvert d'honneurs.

Ce suprême sacerdoce laïc, que l'opinion républicaine française attribue alors à Renan, est sans doute dans la continuité du « roi Voltaire » et de ce « sacre de l'écrivain » romantique dont Paul Bénichou a crédité Chateaubriand sous l'Empire et ses héritiers littéraires sous la Restauration. « Sacre » tout métaphorique il est vrai : à la différence de la royauté anticléricale de Voltaire, Chateaubriand et la plupart des poètes de la Restauration ont affiché leur loyauté envers l'Église catholique⁵. En fait, la première définition post-révolutionnaire d'un « pouvoir spirituel » laïc délié de toute subordination au sacerdoce catholique était due à Auguste Comte qui, sous la Restauration, dans la revue saint-simonienne *Le Producteur*, avait publié en 1826 une série d'articles sous le titre : *Considérations sur le pouvoir spirituel*⁶.

Ce texte mère ne pouvait être inconnu de Renan. Comte en avait d'ailleurs repris des idées maîtresses dans sa célèbre *Lettre aux Conservateurs* de 1854. Mais, dès 1826, Comte faisait de l'« admirable division » médiévale entre les deux Pouvoirs, le Sacerdoce et l'Empire, l'invention la plus heureuse, la plus caractéristique, la plus durable de l'Europe occidentale. Il faisait observer, un siècle et demi avant Reinhart Kosellek⁷, que ce qu'il appelle la « doctrine critique », entendons la République des Lettres d'Érasme à Voltaire, dans son combat contre l'orthodoxie théologique de Rome, avait négligé de se penser elle-même positivement. Au XVIII^e siècle, elle avait servi et exalté tactiquement le pouvoir temporel des divers « despotes éclairés » pour s'en faire des alliés contre l'« Infâme ». Mais maintenant que la démocratie industrielle a remplacé, au temporel, les monarchies d'essence féodale et militaire, maintenant que l'ancien pouvoir spirituel romain, avec sa science théologique, est déchu, la « doctrine critique » a sans doute gagné définitivement sa bataille séculaire, son système exclusivement négateur n'a laissé derrière lui que ces « ruines » dont parlera Chateaubriand dans ses *Mémoires* : ruines de la vieille Église romaine, mais ruines

aussi de la société nouvelle privée d'assise spirituelle positive et allant à l'aveuglette de révolution en révolution. Comte anticipe sur le sombre diagnostic de la conclusion des *Mémoires d'outre-tombe* en dénonçant l'héritage funeste de la « doctrine critique » victorieuse : la « divagation des intelligences », l'« absence presque totale de morale publique », la « prépondérance sociale accordée de plus en plus au point de vue matériel ». D'où l'essor sans frein de la tyrannie politique, « cette sorte d'autocratie moderne qui n'a point d'équivalent dans l'histoire, et qu'on peut désigner, à défaut d'expression plus juste, sous le nom de ministérielisme ou de despotisme administratif⁸. On songe cette fois au portrait que fera Tocqueville, dans le dernier chapitre de la seconde *Démocratie en Amérique*, en 1840, du « pouvoir immense et tutélaire [...] absolu, détaillé, régulier, prévoyant et doux » qui pourrait émaner un jour de la société démocratique de type américain, poussant à bout la tendance de ce type de société à la concentration du pouvoir souverain. Tendance si puissante qu'elle finirait par avoir raison des contrepoids constitutionnels, religieux et moraux décrits et admirés par Tocqueville dans la première *Démocratie en Amérique* de 1835. Telle que la montre Tocqueville dans ce premier volume, la religiosité américaine, si répandue et si prégnante qu'elle soit dans la société de la jeune nation, ne saurait sécréter un « pouvoir spirituel » au sens européen, capable de tenir tête à une éventuelle « concentration autocratique du pouvoir souverain » ; éparpillée en sectes, elle sait enraciner l'individu démocratique dans sa communauté, mais elle ne saurait pallier par elle-même l'érosion du sentiment de la liberté personnelle et la congélation de la pensée dans un conformisme de masse.

Dans l'analyse d'Auguste Comte, le pouvoir industriel et ministériel moderne, dépourvu par la déchéance de l'Église romaine de tout contrepoids spirituel, est nécessairement tenté de régner sans partage et par la corruption. Il faut donc rétablir, sur des bases nouvelles, « en harmonie exacte avec l'état de civilisation correspondant », un pouvoir spirituel d'un type nouveau, « qui a pour destination propre le gouvernement de l'opinion, c'est-à-dire l'établissement et le maintien des principes qui doivent présider aux divers rapports sociaux ». Germaine de Staël, dès 1800, en avait esquissé le vœu dans son essai *De la littérature*. Sans un tel pouvoir, capable de fonder les conditions de crédibilité morale du politique, il n'y a pas d'ordre, d'unité, de stabilité, de morale publique possibles en Europe.

Renan ajoutera : il n'y a pas non plus pour le savant d'exercice serein de l'esprit possible. Le grand orientaliste reprend bien à son compte la question posée par Auguste Comte, mais il la traite en historien autant qu'en philosophe. Pour commencer, il se sait l'héritier lui-même de cette « doctrine critique » qui a abattu, avec l'Église, l'Ancien Régime. L'autorité morale qu'il s'est conquise à partir de sa rupture avec la communion catholique s'enracine dans l'histoire de cette République des Lettres⁹ qui, avant d'inspirer la Révolution française, a soutenu Paris contre Rome, la monarchie et l'Église gallicanes contre les interférences de la papauté.

En 1637, un habitué du « cabinet Dupuy », Fortin de La Hoguette, qualifie

Pierre Dupuy de « pape de Paris »¹⁰ : cette expression paradoxale traduit bien la conscience qu'avait de son propre rôle ce garde de la Bibliothèque du roi¹¹, héritier en cette fonction de Guillaume Budé. Serviteur de la Couronne, le docte historien et archiviste de la monarchie française est aussi le chef, reconnu par ses pairs, de la République des Lettres européennes, dont le « cabinet Dupuy » depuis 1617 est le « parlement ». Cette réunion quotidienne se tint d'abord dans la Bibliothèque de Thou, puis dans la Bibliothèque du roi. René Pintard y a vu le foyer du « libertinage érudit » au XVII^e siècle¹². Pierre Dupuy et son frère Jacques y accueillaient en effet, dans la *libertas philosophandi* chère à la République des Lettres, mais redoutée par les tenants de l'orthodoxie romaine¹³, tout ce que Paris comptait de grands lettrés, français ou étrangers de passage. C'était là que, dans le secret de la conversation, se décidait de la qualité scientifique des livres récemment publiés et se préparaient les querelles savantes. Ce concile permanent des esprits orientait les recherches érudites et encyclopédiques de l'Europe lettrée. Pierre Dupuy, qui modérait cette haute diplomatie critique, en retirait une grande autorité, inconnue du grand public mondain, mais respectée par tous ceux, hommes d'État, diplomates, magistrats et gens d'Église, qui savaient le fond des choses. Pierre Dupuy a peu publié de son vivant, sauf à la demande expresse de Richelieu, lorsque le ministre de Louis XIII eut besoin de sa science historique pour faire reculer un peu plus les anciennes prétentions de la cour de Rome à entamer les « libertés de l'Église gallicane » et la souveraineté absolue du roi de France¹⁴.

Après sa mort fut publié, d'abord en 1655, à Paris, son *Histoire du différend d'entre le pape Boniface VIII et Philippe le Bel* [...] où l'on voit ce qui se passa touchant cette affaire depuis l'an 1296 jusques en l'an 1311, ensemble le procès criminel fait à Bernard, évêque de Pamiers, l'an 1295. Puis, en 1713, parut à Paris son *Histoire de la condamnation des Templiers, celle du schisme des papes tenant le siège en Avignon, et quelques procès criminels* ; suivi en 1751, à Bruxelles, de *l'Histoire de l'ordre militaire des Templiers* [...] depuis son établissement jusqu'à sa décadence et sa suppression.

Mémoire savante de la monarchie, Pierre Dupuy avait donc accumulé contre Rome tous les « précédents » qui, remontant au XIII^e siècle, pouvaient guider et appuyer l'action de la Couronne et de l'Église gallicanes contre les empiétements de Rome et la version romaine des droits du pape sur les souverains temporels. Son *Histoire*, restée longtemps manuscrite et publiée seulement en 1751, de la suppression des Templiers établit un précédent pour une éventuelle suppression de la Société de Jésus, objet de ressentiment éternel des « bons François » depuis ses premiers pas dans le royaume sous Henri II. Prince de la République des Lettres, maître de cette érudition historique et critique dont les juristes gallicans avaient inventé la discipline au siècle précédent¹⁵, Pierre Dupuy n'hésitait pas à mettre son savoir au service d'un pouvoir royal, dès lors que celui-ci se posait en champion des libertés françaises contre le péril des doctrines ultramontaines.

Or, « correspondance » saisissante après plus de deux siècles, cet Ernest Renan que Geffroy en 1892 qualifie à son tour de « pape de Paris » connaissait fort bien

et avait abondamment utilisé les deux traités publiés posthument de son prédécesseur du XVII^e siècle. En 1877, en effet, il avait publié, dans le tome XXVII de l'*Histoire littéraire de la France*, commencée au XVIII^e siècle par les Mauristes et poursuivie au XIX^e siècle sur les presses de Firmin-Didot par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, un article consacré à Guillaume de Nogaret, repris plus tard dans ses propres *Études sur la politique religieuse de Philippe le Bel*, publiées chez Calmann-Lévy en 1899. Guillaume de Nogaret avait été à la fois le redoutable héros de l'attentat d'Anagni et de ses suites, et le procureur du procès des Templiers. Cette longue étude de Renan sur Nogaret est un chef-d'œuvre d'érudition critique mais aussi d'intelligence historique. Dans les notes, comme dans le texte, Pierre Dupuy est abondamment cité, parfois corrigé à la lumière des recherches ultérieures. Il est évident qu'une forte préoccupation commune a orienté les deux savants français séparés par tant de générations, vers le même règne de Philippe le Bel, et vers le conflit au cours duquel, par deux fois, le roi de France et son ministre Nogaret ont cruellement humilié la papauté. Dans ses analyses, Pierre Dupuy était rétrospectivement beaucoup plus solidaire du pouvoir royal que ne l'est Renan. Cet attachement de « bon François » à la couronne n'avait jamais vacillé, même lorsque Dupuy devra endurer silencieusement l'exécution capitale, après un jugement sommaire, de son bien-aimé cousin François Auguste de Thou, englobé dans la conspiration de Cinq-Mars¹⁶. Toute l'horreur de ce crime d'État sera rejetée par lui et par ses amis sur l'abusif « favori » du roi, le cardinal de Richelieu¹⁷.

Renan historien de Guillaume de Nogaret est beaucoup plus sensible que Dupuy au tragique d'un conflit qui oppose la violence du roi de France à la majesté du principe unitaire et universel que le pape incarne avec une fermeté admirable. Mais si la papauté, représentée en la circonstance par Boniface VIII, a bien été le pouvoir spirituel de l'Europe médiévale, elle n'en a pas moins nourri la prétention d'hériter de l'*imperium romanum*, et, forte aussi de cet héritage temporel et despotique, elle a prétendu, autant en vicaire des Césars qu'en vicaire du Christ, tenir en lisière les rois temporels. D'un autre côté, si Philippe le Bel est bien un prince temporel, il est aussi le descendant de saint Louis et l'héritier d'une lignée de rois de France qui ont donné au pape, et protégé constamment contre les assauts d'empereurs germaniques, les États qui font du successeur de saint Pierre un souverain temporel. « Évêque du dehors », sacré à Reims, le roi est le chef de l'Église gallicane, dont la faculté de théologie fait autorité dans toute la République chrétienne, même à Rome et en son Parlement, il est assisté de juristes, capables de tenir tête aux canonistes pontificaux. Le face-à-face d'Anagni oppose donc, dès le XIII^e siècle deux couples de pouvoirs à la fois ennemis et inséparables, à la fois temporels et spirituels, la France royale et la Rome pontificale. Ce conflit introduit une nouvelle et plus complexe dramaturgie historique, qui succède au conflit médiéval entre sacerdoce romain et Saint-Empire romain germanique¹⁸. Il est évident que Renan, en 1877, après l'épreuve de la guerre franco-allemande, après l'extraordinaire encyclique laïque qu'il a lui-même adressée à la nation-Église avec *La Réforme intellectuelle et morale*, a voulu

rechercher les sources historiques de la singulière autorité qu'il s'était attribuée en écrivant et publiant un tel livre. Dès avant la Renaissance, au côté du roi très chrétien, s'est mis en place un magistère proprement savant de théologiens et de juristes, rival du magistère de la Curie romaine. Au cours de la Renaissance, du fait de l'importance acquise alors par l'argument historique dans la controverse, les juristes royaux sont devenus les maîtres incontestés d'une « doctrine critique » qui range de leur côté la République des Lettres, donnant au roi de France de nouvelles et puissantes armes dans son combat de souverain temporel, mais sacré, contre un souverain spirituel et sacré, mais sous ce prétexte, ambitieusement temporel.

C'est cette autorité spirituelle propre à la royauté française que défend et qu'incarne sous Louis XIII un Pierre Dupuy, héritier d'une lignée de grands serviteurs de la Couronne, non seulement par leurs charges de juristes royaux, mais par leur science d'historiens de la monarchie. Le cabinet Dupuy, qui à partir de 1645 transporte ses réunions quotidiennes dans la Bibliothèque du roi, était l'un des foyers principaux du réseau européen de la République des Lettres. Si ce réseau avait ses correspondances avec Rome, s'il accordait dans ses rangs une place très mesurée à quelques savants jésuites français, exception qui confirmait une règle d'exclusion, son orientation profonde était la critique des thèses et des ambitions ultramontaines. Après la mort de Pierre Dupuy et de son frère et *alter ego* Jacques, Louis XIV et Colbert rendirent officiel le pôle parisien de la République des Lettres, en créant autour de la cour une constellation d'Académies, dont les travaux littéraires, érudits et scientifiques, tout en servant le prestige de la couronne, nourrissaient de leur savoir l'action politique, diplomatique et militaire du pouvoir temporel monarchique. La tradition du cabinet Dupuy survécut néanmoins dans différents domiciles privés, jusqu'à ce que l'abbé Bignon, en 1701, lui donne la forme officielle d'une Académie royale des inscriptions et médailles, place forte française des « Anciens » dans la querelle ouverte par Charles Perrault en 1687. Du côté des « Modernes », l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert bénéficia de la faveur de Versailles ; d'Alembert finit même par devenir secrétaire perpétuel de l'Académie française, entouré de nombreux collaborateurs de Diderot, élus à leur tour académiciens du roi.

L'Église gallicane de son côté, en phase avec la royauté, pouvait se flatter (imprudemment) de compter dans ses rangs, avec les Bénédictins de Saint-Maur, un corps savant dont la méthode et l'érudition critiques en imposaient à l'Europe, à l'Italie et à Rome. Rival de la Rome des lettres et des arts, dès le règne de François I^{er}, Paris est devenu après l'édit de Nantes un point de ralliement pour les savants et les lettrés craignant la censure du Saint-Office et les foudres de l'Index. La Révocation, tout en renforçant l'autorité de Londres, d'Amsterdam et de Rotterdam, n'affaiblit pas longtemps l'hégémonie « spirituelle » du Paris des Lumières : elle lui donna seulement un caractère de plus en plus anticlérical. Née en Italie de l'afflux des manuscrits byzantins, la Renaissance de la science grecque, dont Renan se veut le continuateur, avait conflué dès le XVI^e siècle en France. Même si les chaires de lecteurs créées par François I^{er} n'ont joué qu'un rôle

modeste dans cette *translatio studii*, le Collège royal est devenu au XVIII^e siècle le symbole excepté par les Jacobins eux-mêmes de la destruction de l'ancienne Université et des Académies royales, d'une science française indépendante de la censure ecclésiastique. Le Collège de France du XIX^e siècle, de Michelet à Renan, de Champollion à Claude Bernard, s'est imposé d'autant plus aisément comme le siège parisien d'une autorité spirituelle faisant contrepoids à celle de Rome.

Pour Renan, la grande querelle entre Paris et Rome, entre un pouvoir temporel national associé à la critique et à la science et un pouvoir spirituel anachronique associé à une théocratie, éclaire sa propre vocation de savant, formé au séminaire de Saint-Sulpice et délivré par l'« art critique » des œillères de cette éducation sacerdotale. Si les convulsions de la Révolution ont affaibli et dispersé en France cet « art critique » dont le gallicanisme avait fait son arsenal contre la dogmatique romaine, cet art libérateur de l'esprit a été recueilli et approfondi par la philologie protestante de l'Allemagne, fidèle à la tradition vivante de la République des Lettres à laquelle des universités luthériennes s'étaient rattachées dès la fin du XVII^e siècle¹⁹ et dont l'Université prussienne conçue par Alexandre et Guillaume de Humboldt a rajeuni, élargi et approfondi les méthodes. Si Renan s'enorgueillit d'avoir réintroduit en France l'art critique, il sait que son autorité spirituelle et les sources mêmes de son œuvre savante remontent à la France de Pierre Dupuy, de dom Mabillon, d'Anquetil-Duperron, à l'érudition historique et philologique²⁰ qui avait ouvert la voie, avec les *Mémoires de l'Académie royale des inscriptions* au XVIII^e siècle, à la philologie allemande du XIX^e. Comme Sainte-Beuve avait renoué avec la critique littéraire érudite d'Ancien Régime, Renan rapatrie dans le XIX^e siècle français les armes de la République des Lettres. Son autobiographie, les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, est à bien des égards une récapitulation de l'histoire européenne de l'esprit, de ses origines théologiques, de sa conscience critique, mais aussi de son aspiration nouvelle à fonder, par-delà « la crise » des Lumières, une autorité incontestable pour la morale et la science positives, une sorte de papauté rationnelle en gestation. Dès *L'Avenir de la science*, au lendemain de la révolution de 1848, il avait fait sien les trois « stades » d'Auguste Comte. Il écrivait en 1872 :

De même que le fait le plus simple de la connaissance humaine s'appliquant à un objet complexe se compose de trois actes : 1. vue générale et confuse du tout ; 2. vue distincte et analytique des parties ; 3. recomposition synthétique du tout avec la connaissance que l'on a des parties ; de même l'esprit humain, dans sa marche, traverse trois états qu'on peut désigner sous les trois noms de syncrétisme, d'analyse et de synthèse et qui correspondent aux trois phases de la connaissance²¹.

Dans son édition critique des *Dialogues philosophiques* de Renan, écrits entre 1871 et 1876, publiés en 1876 et dédiés à Marcellin Berthelot, Laudyce Rétat a attiré l'attention sur un Renan historien de la crise de l'Esprit, encore meurtri par Sedan et la Commune. Sa méditation sous forme de *Dialogues* est accordée au pessimisme métaphysique de Schopenhauer et aux sombres réflexions d'Auguste Comte sur l'absence d'une autorité spirituelle en mesure d'orienter les pouvoirs temporels modernes. Elle s'est poursuivie et elle a mûri de 1876 à 1892,

se nourrissant des recherches de Renan historien, et plus particulièrement historien des religions, cherchant toujours son expression provisoire dans des genres proprement littéraires : après les *Dialogues* sont venus les *Drames philosophiques*, écrits entre 1871 et 1876 et publiés entre 1878 et 1886.

Renan ne peut certes pas être compté au nombre des « mages romantiques » étudiés par Paul Bénichou, et dont, après 1870, Hugo continue d'assumer le magistère poétique et prophétique. Il appartient à cette génération de 1848 qui s'est prise à douter de l'autorité moderne de la littérature, amplifiant pour son propre compte le scepticisme envers les pouvoirs du verbe qui ronge Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*²² :

Vaines paroles ! mieux que personne j'en sens l'inutilité.

Mais ce pourfendeur de la « rhétorique » (« la seule erreur des Grecs »), n'a pas renoncé pour autant à ces « vaines paroles », qui préservent sa prose, même scientifique, de toute sécheresse pédante, lui donnant prise sur l'imagination et les émotions des hommes du passé et les faisant partager par les lecteurs contemporains. Même s'il feint de ne pas s'en douter, Renan est un grand écrivain : une partie de son « pouvoir spirituel » vient de là. Il est l'héritier averti, ondoyant et sceptique, mais d'autant plus virtuose, de l'éloquent romantisme historique d'Augustin Thierry et de Jules Michelet.

C'est néanmoins l'aspect à ses yeux le plus extérieur et « populaire » de son pouvoir spirituel. Si puissantes sur le public français que demeurent, malgré le « sentiment d'inutilité » éprouvé par Chateaubriand, les « vaines paroles » du poète-orateur, elles ne suffisent pas, Renan le sait. En 1849, dans *L'Avenir de la science* (publié seulement en 1890), Renan avait fondé le pouvoir spirituel moderne sur la raison scientifique, seule capable d'établir des vérités positives, soutenue dans son travail par la foi dans les seules vérités qu'elle est à même de prouver.

Le doute et le désespoir qui suivent comme des ombres les « vaines paroles » du poète-orateur, la mélancolie de la décadence à laquelle la littérature est poussée se dissipent quand s'affirment les évidences non plus seulement critiques, mais positives, dont la science moderne est capable. La science physique et chimique a une histoire, qui remonte aux Grecs, et qui a pris un nouveau départ avec la Renaissance. Elle ne se confond pas avec la « doctrine critique » qui, mise en œuvre par des bénédictins ou par des hérétiques, a miné l'édifice dogmatique du catholicisme. Renan, qui demeure et demeurera toujours en garde contre Rome, reste très attaché à l'« art critique » qui a porté tant de coups à l'Église. Mais la science de Descartes, de Newton, de Laplace et de Berthelot ne se borne pas à abattre l'erreur. Elle est la pierre angulaire d'un édifice de vérités positives sur lequel peut s'appuyer l'Esprit aux prises avec l'inconnu et le mystère. Elle détient le seul critère de véracité infalsifiable qui puisse aujourd'hui légitimer l'autorité spirituelle autrefois fondée sur la Révélation. Prenant le relais de la « doctrine critique » de Bayle autant que du dogme sacerdotal de saint Thomas, un « pouvoir spirituel » scientifique peut donc s'affirmer en face ou aux côtés du

pouvoir temporel moderne, trop porté par sa seule pente à se soutenir des passions égoïstes et des divagations subjectives libérées par la disparition des « anciens parapets ».

Le péril attaché à des pouvoirs temporels privés désormais de gouvernail moral et d'assises universellement crédibles s'était manifesté à Renan avec une violence tragique dans la guerre franco-allemande de 1870 et dans l'insurrection de la Commune. Ces deux chaos l'avaient obligé à confronter son « idéalisme » de la science à la réalité de pouvoirs temporels modernes, nationaux et démocratiques, éphémères et désamarrés.

L'ironie extrême de cette confrontation ne lui échappe pas. Après Auguste Comte, il a découvert que la raison moderne, sous son aspect critique, est à l'origine de l'émancipation de Caliban. Les nations et la démocratie modernes sont filles d'une critique qui a sapé l'ancien principe aristocratique et sacerdotal qui avait garanti l'unité de l'Europe. Or la science positive, dont l'objectivité porte en elle les semences d'une nouvelle foi et d'une nouvelle morale unificatrices et civilisatrices, est d'essence aristocratique. Dans l'interrègne entre le Dieu ancien et le Dieu futur, les « prophètes désarmés » de la science sont exposés aux soubresauts d'un pouvoir temporel que la critique a dangereusement libéré de toute allégeance envers un quelconque pouvoir spirituel en mesure de « faire foi ».

Après 1876, l'angoisse de Renan s'apaise. Le rêve auquel il s'abandonnait dans les *Dialogues philosophiques*²³, celui d'une dictature de savants à même d'imposer à Caliban, par la terreur de la technique, la hiérarchie des devoirs et l'éthique de sacrifice qui seules rendent possibles les progrès de la science, mais dont la démocratie par elle-même est incapable, n'a plus lieu de l'obséder. En s'affermissant, en érigeant le progrès et l'éducation scientifiques en religion d'État, la III^e République rassure Renan, à qui elle demande officiellement la caution de son pouvoir spirituel. Il est élu à l'Académie française en 1878. Il devient en 1883 administrateur du Collège de France où il avait été élu en 1862 dans une chaire d'hébreu, mais son cours avait été alors violemment contesté et avait dû être suspendu. La superstition est maintenant tenue en respect. Son collègue et intime ami, l'illustre chimiste Berthelot, appartient à ce « premier cercle » du pouvoir social et politique républicain que Jean Giraudoux décrira dans *Bella*. L'anxiété qui persiste encore dans le drame philosophique *Caliban*, s'apaise dans *L'Eau de Jouvence*, suite qu'il donne, en 1880, à l'œuvre dramatique publiée en 1878.

Renan n'en a pas moins inventé, entre 1876 et 1890, dans des œuvres proprement littéraires, une version nouvelle et moderne du tragique, largement inspiré du Shakespeare de *Hamlet* et de *La Tempête*. Ce tragique moderne de l'Esprit est appelé à une grande fortune philosophique et littéraire. Plus poète et styliste que Comte, moins doctrinaire aussi, Renan, par ses drames, a contribué largement à introduire en France ce que Victor Brombert a nommé « *the intellectual hero*²⁴ ». Dans sa version originelle et renanienne, ce héros n'est pas un intellectuel dépressif, mais Prospero, une incarnation de l'aristocratie de l'Esprit. Le drame de cette aristocratie est d'avoir à composer avec un pouvoir temporel

moderne élu par Caliban et donc porté à s'associer contre elle avec ce qu'Ortega y Gasset nommera la « révolte des masses ». En l'absence d'une Providence, et dans l'attente du Dieu de la science, le pouvoir spirituel est tenu de ruser, de louvoyer, afin d'exercer dans la phase dangereuse de transition sa responsabilité à la fois envers la science et envers la civilisation.

Le destin de Socrate et de Jésus préfigure dans le monde ancien celui qui attend le Prospero de Renan dans le monde contemporain. Les drames de 1885-1886 (*Le Prêtre de Nemi*, *L'Abbesse de Jouarre* : ce dernier, par son occasion, est lié à l'imaginaire propre au Collège de France) développent la dimension proprement religieuse de la réflexion de Renan sur le pouvoir spirituel. Avant de se saisir de la raison critique, celui-ci s'est manifesté à l'intérieur même de l'Ancien Monde religieux. Le Dieu futur de la science a d'abord été pressenti, servi et révélé par des saints et des ascètes, dont le modèle est sans doute ce Jésus dont Renan ne s'est jamais dépris²⁵. Ces saints et ascètes chrétiens ont été les victimes de pouvoirs pharisiens qui interprétaient et servaient l'ignorance et le ressentiment des foules.

La raison scientifique, aux yeux de Renan, ne peut renier ces figures de l'Esprit qui ont pressenti et servi la vérité, dans leur ordre intuitif et mystique, et qui ont témoigné héroïquement pour elle. Cette haute connaissance du cœur ne s'est pas contentée d'attester, bien avant son avènement, le Dieu futur de la science. Elle reste admirable et nécessaire, elle ne doit pas être abandonnée avec l'Église aux acides de la raison critique. Tant que le Dieu futur n'a pas mûri, les progrès de la science (qui est aussi *gnose*) demandent un *sacrificium intellectus* pour le plus grand nombre. Comment lui rendre acceptable ce sacrifice ? Seuls la piété, la compassion, l'amour, le *pathos* sublime du sentiment religieux peuvent lui faire agréer le devenir d'une science dont le sens lui échappe. Outre Jésus, Catherine de Sienne (modèle de *L'Abbesse de Jouarre*) est une figure suprême de cet anéantissement au service de l'Esprit en devenir et sensible seulement au cœur. La religion du peuple, comme la souhaitait Voltaire, mais une religion du cœur, comme la souhaitait Rousseau. Par là encore, Renan rejoint Auguste Comte, soucieux, même au « troisième stade », de ne pas dissocier l'autorité rationnelle de la science d'une piété religieuse et d'un amour sacrificiel partagés par chacun dans son ordre, l'aristocratie scientifique et le peuple.

Il y a donc bien, pour Renan, ce que Valéry nommera une « politique de l'Esprit », qui tient le plus grand compte du caractère inachevé, en devenir et insatisfaisant pour le cœur, de la vérité scientifique. Un christianisme avec ou sans Église est indispensable au progrès, au fond mystérieux pour le plus grand nombre, de la connaissance scientifique et de sa finalité ultime, qui est religieuse. Renan ne sous-estime pas non plus les sous-produits *techniques* de la science, *ce* que nous appelons ses *gadgets* : donnés en pâture aux appétits démocratiques de divertissement, de jouissance ou de confort, comme autrefois les reliques, les indulgences et les miracles, ils aveuglent heureusement la démocratie sur le secret aristocratique (ou « brahmanique » – le mot est de Renan) de la science, sur la réalité ascétique et désintéressée de son exercice, qui est en dernière analyse

essentiellement contemplatif, cognitif et, à proprement parler, théogonique. Pour ce lecteur de Schopenhauer, pour ce contemporain de Hugo et de Tolstoï, la « politique de l'esprit » n'est pas un pur cynisme : elle est essentiellement dictée par une religion de l'Esprit. Cette religion ressemble au christianisme, par son *pathos* de compassion, d'amour, de sacrifice et de rachat. Elle en diffère cependant par sa foi non dans un Dieu qui s'est révélé lui-même, mais dans un Dieu en devenir, fils de l'Homme, fils de la « conscience réfléchie de plus en plus perfectionnée ».

On a donc bien affaire chez Renan à une version réflexive et sceptique de cette mission que les premiers romantiques avaient assignée aux poètes et aux grands écrivains. Loin d'être minée par une conscience de soi interrogative, l'autorité spirituelle de Renan y trouve une assise supérieure : elle représente en effet non pas le dogme futur, mais les disquisitions et les prolégomènes qui le préparent, alliant l'analyse rationnelle et les ressources de l'intuition, de la vision et du rêve. Dans la phase de transition entre le pouvoir spirituel déchu et le pouvoir spirituel en gestation, Renan assume ainsi une sorte de vicariat à la fois philosophique, scientifique et littéraire. La III^e République le révère comme elle a révéré Hugo.

Renan a bien pu dire que la « rhétorique est la seule erreur des Grecs ». L'espèce de sacerdoce savant et laïc qu'il incarne après 1871 est d'abord, comme l'a bien montré Laudyce Rétat²⁶, un « sacerdoce de la parole ». La politique de l'Esprit, même lorsqu'elle assume chez Renan à la fois l'héritage des religions, les progrès de la science, ceux de la critique philologique et historique et un degré certain de ruse, demande une éloquence qui en fasse la synthèse poignante et qui sache émouvoir sinon tous les publics, du moins et d'abord celui qui compte. Même la vérité *in fieri* ne peut se passer, chez ceux-là mêmes qui en détiennent le devenir, d'un « faire croire ». Les *Dialogues* de 1876, les *Drames* de 1888 sont les définitions, mais aussi les manifestations les plus *persuasives*, de ce « pouvoir spirituel » de transition que vise à assumer Renan. Ce sont aussi les plus ouvertement *littéraires*. Elles présupposent une autorité scientifique depuis longtemps conquise, déjà alliée elle-même au plus grand talent d'écrivain : quittant la réserve scientifique, elles proposent avec une audace de plus vaste résonance une véritable projection hypothétique de l'Esprit en devenir. Dans le troisième des *Dialogues*, l'hypothèse centrale était posée par Théoctiste : « Le but du monde est la production d'une conscience réfléchie de plus en plus perfectionnée. » La science est l'assise de cet obélisque dont la pointe sensible croît en s'aiguissant. C'est cette aiguille aimantée qui doit orienter les sociétés démocratiques modernes, puisque c'est à elle que ces sociétés doivent leur émancipation. « C'est la science, dit encore Théoctiste, qui fait le progrès social, et non le progrès social qui fait la science. » Or, ajoute-t-il, la démocratie, fille de la critique scientifique des mythes, n'a aucune reconnaissance envers sa mère : « sectaire et jalouse », elle ne comprend pas le désintéressement et la forme de supériorité spirituelle que la science postule. Comme Auguste Comte, Renan est très proche des analyses de Tocqueville dans la seconde *Démocratie en Amérique* : la démocratie est irrespirable pour un Pascal.

Mais c'est un péril potentiel. Ce que Renan appelle la « démocratie modérée » est selon lui « beaucoup moins hostile que l'Ancien Régime aux progrès de l'Esprit, mais le relâchement néanmoins qu'elle entretient pourrait être funeste à la longue ».

C'est donc bien une tragédie latente de la modernité démocratique, titubant entre son pouvoir spirituel encore à naître et ses pouvoirs temporels multiples et instables, que Renan s'emploie à faire comprendre aux élites de la III^e République. Il le fait en écrivain, sous des formes plus indirectes encore que Nietzsche passant au crible de sa critique et de son ironie la *Kultur* officielle et ethnociste de l'Allemagne de Bismarck²⁷. Il compte bien être entendu et il l'a été de ceux auxquels il s'est adressé. Chateaubriand aurait voulu faire représenter son Moïse. Renan n'a jamais songé à porter au théâtre ni ses *Dialogues* ni ses *Drames*. Le problème qu'il a posé sous toutes ses facettes entre 1871 et sa mort n'en est pas moins devenu un lieu commun fécond et disputé des années 1880-1910. Il faudrait ici mettre en évidence la « réception » de ce dernier Renan auprès de Barrès, de Maurras, de Péguy, de Claudel et de Valéry, mais aussi d'Anatole France et du Zola de « J'accuse ».

Chacun, avec son tempérament, son optique propres, a pris au sérieux cette dramaturgie des deux pouvoirs, à l'intérieur de cette même nation-Église que Renan avait si bien définie dans ses réponses à Strauss et dans sa fameuse conférence à la Sorbonne de 1882 : « Qu'est-ce qu'une Nation²⁸ ? » La définition de la Nation que propose alors Renan pour l'opposer à l'ethnisme germanique conclut sa propre méditation sur l'Histoire de France et sur l'alliance conclue contre Rome depuis plusieurs siècles à Paris entre pouvoir et savoir. Cet *habitus* depuis longtemps contracté est devenu une composante de la conscience nationale française et le savant moderne peut donc s'appuyer sur elle pour combattre les pires tentations démagogiques du pouvoir temporel de l'heure. Il fait peu de doute que le principe de « modération » qui a rendu la III^e République des Berthelot acceptable à Renan, c'est avant tout le tempérament qu'apporte au principe démocratique une tradition nationale héritée de son histoire monarchique gallicane.

« Cette grande royauté française, déclare Renan en 1882, avait été si hautement nationale que, le lendemain de sa chute, la nation a pu tenir sans elle. » On croirait entendre de nouveau la voix du Chateaubriand des *Études historiques*. Disciplinée par une tradition nationale ininterrompue qu'assume et perpétue son haut clergé laïc, « conscience morale », « principe spirituel », la démocratie française peut être retenue sur la pente de la démagogie, elle peut devenir vivable et respirable pour les travaux désintéressés de l'Esprit. La fonction de l'historien – et l'on pense ici au Taine des *Origines de la France contemporaine* – est avant tout de maintenir vivante et présente cette discipline morale qui rattache la démocratie moderne en France à l'expérience ancienne de la nation. La vieille alliance entre la République des Lettres et la *Respublica gallicana* est en quelque sorte un pli mnémotique collectif contracté par la nation, et qui garantit l'exercice en son sein d'un pouvoir spirituel, fragile,

difficile à exercer, mais non sans écho. Écho qui dépasse les frontières politiques de la nation-Église. La France spirituelle a vocation universelle, transcendant les formes locales et passagères de la France temporelle. Si Renan peut si bien définir en 1882, lui qui avait tant insisté en 1849 sur la supériorité scientifique de la philologie allemande, une supériorité de l'idée nationale française sur l'idée allemande de *Volk*, il n'en reste pas moins persuadé, avec Auguste Comte, que les nations sont des formes temporelles et transitoires. Le pouvoir spirituel en République des Lettres, auquel les pouvoirs temporels français successifs ont déferé, est gros d'une « conscience réfléchie de plus en plus perfectionnée », supranationale, et d'un Dieu d'amour, fils du progrès de la science, principe d'unité pour l'humanité entière.

L'altitude de la réflexion de Renan n'a pas bien résisté à l'épreuve de 1914. En 1924, Jean Guéhenno croit rétorquer à *La Suite de la Tempête* de Renan par un *Caliban parle*²⁹ où le sentimentalisme humanitaire se substitue au tragique de l'Esprit. En 1927, *La Trahison des clercs* de Julien Benda travestit en éthique abstraite la dramaturgie ironique et toute en méandres de Renan. L'humanisme de Saint-Exupéry³⁰, les *pathos* politiques successifs de Malraux³¹, l'existentialisme de Sartre, s'ils attestent bien la persistance en France d'une « topique » du pouvoir spirituel, n'en tirent plus que des variations d'épigones. Il faut relire aujourd'hui, avec des yeux dessillés, le *Caliban* de Renan et son *Eau de Jouvence*, les deux drames où l'historien pose en termes allégoriques la question d'un pouvoir spirituel scientifique et religieux moderne. Même les manifestes collectifs d'« intellectuels » qui agaçaient les gouvernements français pendant la guerre d'Algérie ont passé de mode, les vedettes du *show business* « engagées » dans leurs concerts pour des causes humanitaires sont les principaux interlocuteurs « culturels » du pouvoir politique, national ou supranational. À la tête de la « communauté scientifique » qui possède le poids nécessaire pour défendre ses intérêts, on ne voit plus le couple Renan-Berthelot, alliant le savoir historique et littéraire aux sciences de la nature.

Si l'action du *Caliban* de Renan semble conduire, à travers toutes sortes d'ironiques péripéties, à une sorte de concordat entre les deux pouvoirs, cela ne va pas sans sacrifice de la part de Prospero, qui perd Ariel dans l'aventure. *L'Eau de Jouvence* présente, dans un sens encore plus favorable à la III^e République, une autre réponse à la même question. La querelle des deux *pouvoirs modernes* ne pouvait pas faire oublier, à la fin du XIX^e siècle, qu'elle était encore observée par la puissance, toujours considérable, de la vieille Rome, héritière du sacré théologico-politique de la papauté médiévale. Renan a lui-même dans sa préface donné la clef politique de son second drame : « Caliban, au fond, nous rend plus de services que ne le ferait Prospero restauré par les Jésuites et les zouaves pontificaux. Le gouvernement de Prospero, dans les circonstances actuelles, serait un écrasement. J'ai donc pensé qu'il valait mieux montrer l'éternel magicien poursuivant, faible et désarmé, son problème du pouvoir par la science, que de lui rendre son ridicule petit duché de Milan. Gardons Caliban... ». Même Ariel, dans *L'Eau de Jouvence*, réapparaît et garde ses chances avec la poésie, les arts, les

grâces. Mais ce concordat français ne vaut pas seulement contre Rome, à qui les griffes ont été coupées. La conférence de 1882, « Qu'est-ce qu'une Nation ? » alerte contre un autre péril, récent, virulent et puissant, pour l'avenir de l'Esprit : le principe « ethnographique » du germanisme, habillage pseudo-scientifique d'une sacralisation du *Volk* : l'idée de *race supérieure élue*.

Paul Valéry, avec si possible plus de scepticisme encore, a conclu pour lui-même un *modus vivendi* analogue avec la III^e République « modérée ». Et de même que Renan, dans sa préface de *L'Eau de Jouvence*, va jusqu'à espérer que le régime de Caliban puisse s'accommoder d'Ariel, Valéry ne s'est pas contenté dans ses réflexions « presque politiques » de *Regards sur le monde actuel* ou de la *Crise de l'esprit*, d'affirmer l'autonomie et la responsabilité d'un pouvoir spirituel.

Dans *Politique et esprit* (1932-1933)³², le poète décrit en effet le pouvoir spirituel comme responsable de la *vie fiduciaire* des sociétés politiques : « Le serment, le crédit, le contrat, la signature, les rapports qu'ils supposent, l'existence du passé, le pressentiment de l'avenir, les enseignements que nous recevons, les projets que nous formons, tout cela est de nature entièrement mythique, en ce sens que tout cela s'appuie entièrement sur la propriété cardinale de nos esprits de *ne pas traiter comme choses de l'esprit des choses qui ne sont que de l'esprit*. » De cette sphère spirituelle dépend en dernière analyse la possibilité de saines institutions temporelles, et de l'exercice même d'un pouvoir politique libéral qui a besoin d'un édifice de *crédibilité* pour s'exercer sans violence. Or la science, la technique, l'organisation rationnelle de la société ne peuvent suffire à assurer cette crédibilité : elles s'adressent à des sujets idéaux et abstraits, non à la réalité humaine ; elles ont été construites par la critique radicale et imprudente du fonds commun mythique « indispensable » aux échanges proprement humains. La politique de l'esprit consisterait donc à faire le pont entre ces deux ordres (à l'ordre *mythique* appartiennent la littérature, les arts, la religion), à réduire en tout cas le gouffre qui s'est creusé entre le rationnel et le réel humain, et qui plonge le monde moderne dans la crise. Paul Valéry, aussi attentif aux arts et aux lettres qu'aux sciences et à leur langage propre, s'est voulu lui-même ce rare et exemplaire médiateur.

Renan et Valéry n'ont donc jamais songé à *légitimer* le pouvoir politique moderne tel quel, par les arts, les lettres ou la science. Encore moins par une « démocratisation de la culture », contradiction dans les termes dont ils ne soupçonnaient même pas qu'on puisse la concevoir. Par des voies très différentes, puisque l'un est avant tout historien, et l'autre poète, ils sont parvenus au même carrefour autrefois occupé en Europe par le pouvoir spirituel religieux, principe de crédibilité dont les pouvoirs temporels ne pouvaient se passer sans tomber dans l'exercice violent du pouvoir. Ils ont constaté l'un et l'autre la tragique division moderne entre raison et croyance, science et politique. Ils ont cherché à assumer un pouvoir spirituel, capable d'orienter vers la guérison de cette blessure. C'est dans ce mouvement de synthèse qu'ils ont cru devoir retenir le pouvoir temporel moderne sur la pente qui l'entraînait, faute de *crédibilité* partagée ou partageable, du côté des nationalismes racistes et de leur formule terroriste : les

techniques au service d'une arrogance ou d'une intolérance sans frein.

1. Gustave GEFFROY, *La Vie artistique*, 2^e série, chap. XVII : « Salon de 1892. Aux Champs Élysées », § 1 : « Le Pape et M. Renan », p. 262 ; cité par Nella AREMBASIN, *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, thèse de l'Université de Paris-IV, mai 1992, exemplaire dactylographié, t. II, p. 635.

2. Octave MIRBEAU, « Les portraits du siècle », *La France*, Paris, 23 avril 1885 (repris dans *Des artistes*, p. 44) : « [...] jamais imagination plus grandiose ne sortit de la cervelle d'un artiste, jamais ne surgit plus splendide évocation d'un homme, qui fut un dieu, et un dieu terrible. Ce n'est point le portrait de l'Empereur que M. Ingres a fait, c'est la synthèse de l'Empire ; c'est tout ce qu'il y a de formidable et de surhumain, dans cet homme et dans cet appareil que le grand artiste a chanté. » Voir N. AREMBASIN, *La Conception du sacré*, op. cit., pp. 131 sq.

3. *Mémoires d'outre-tombe*, livre XX, chap. IX, éd. Berchet, Paris, Garnier, 1992, t. III, p. 384.

4. *La Réforme intellectuelle et morale de la France* paraît en novembre 1871.

5. Voir Bernard DEGOUT, *Le Sablier retourné. Victor Hugo et le débat sur le romantisme (1816-1824)*, Paris, Honoré Champion, 1998. Le titre du grand livre de Paul BÉNICHOU renvoie au tableau de David qui montre Napoléon sacrant lui-même l'impératrice en présence de Pie VII, réduit au rôle de témoin passif. Le sous-titre précise le sens du titre et de la thèse : *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973. Dans ses « réflexions finales » Paul Bénichou résume sa démarche : « Si maintenant on se demande plus précisément quel fut l'agent et le véhicule humain de cette rénovation des valeurs, commencée dans l'ancienne société et poursuivie dramatiquement à travers et après la crise révolutionnaire, on doit constater [...] la montée d'une corporation intellectuelle d'allure et de composition nouvelles assumant le rôle de guide spirituel de la société en concurrence avec l'ancienne Église » (p. 470). Le relais de l'éloquence sacrée assumé par Chateaubriand et les poètes de la Restauration ne supposait pas la « concurrence avec l'Église » des philosophes du XVIII^e siècle, renouvelée par l'aile gauche du romantisme, théorisée en 1828 par Auguste Comte et canonisée par la III^e République.

6. Sur cet aspect de l'œuvre d'Auguste Comte, voir l'ensemble des textes rassemblés par Pierre ARNAUD, *Auguste Comte. Du pouvoir spirituel*, Paris, 1978. Dans les *Considérations sur le pouvoir spirituel* (1825), Comte met en valeur l'équilibre obtenu au Moyen Âge entre les deux pouvoirs : « Ainsi [...] par la division fondamentale organisée au Moyen Âge entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, les sociétés humaines ont pu être en même temps plus étendues et mieux ordonnées, combinaison que tous les législateurs, et même tous les philosophes de l'Antiquité avaient proclamée impossible » (op. cit., p. 279). Après avoir analysé les conséquences de l'affaiblissement du pouvoir spirituel sur la société et montré que « l'état social des nations les plus civilisées réclame impérieusement aujourd'hui la formation d'un nouvel ordre spirituel », il étudie les fonctions que devrait remplir le pouvoir spirituel qui « a donc pour destination propre le gouvernement de l'opinion, c'est-à-dire l'établissement et le maintien des principes qui doivent présider aux divers rapports sociaux [...] ». Son attribution principale est donc la direction suprême de l'éducation » (pp. 299-301).

7. Voir Reinhart KOSELLEK, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979 (1^{re} éd. allemande, 1959).

8. *Ibid.*, p. 293.

9. Voir mon cours au Collège de France depuis 1987 : « La République des Lettres (I)... (II)... (III)... », dans *Annuaire du Collège de France, résumé des cours et travaux*, respectivement : 1987-1988, pp. 417-432 ; 1988-1989, pp. 383-400 ; 1989-1990, pp. 461-477. Cf aussi Paul DIBON, *Regards sur la Hollande du Siècle d'Or*, Naples, Vivarium, 1990.

10. Voir notre étude : « La conversation au XVII^e siècle : le témoignage de Fortin de La Hogue », *L'esprit et la lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, publié par Louis Van Delft, Tübingen, 1991, pp. 93-105.

11. C'est en 1645 que Pierre et Jacques Dupuy acquièrent de Nicolas Rigault la charge de

garde de la Bibliothèque du roi.

12. Voir René PINTARD, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1943, 2 vol. ; Genève, Slatkine Reprints, 1983.

13. Paul DIBON, *Regards sur la Hollande du Siècle d'Or*, op. cit., en particulier pp. 171-190 ; « Communication épistolaire et mouvement des idées au XVII^e siècle ».

14. On effleure ici la vaste question des relations souvent difficiles entre le pouvoir du roi de France et celui du pape. Pour la période à laquelle il est fait ici allusion, il faut distinguer la position des théologiens, des politiques et les développements diplomatiques. Richelieu précise les deux axes de sa pensée dans son *Testament politique* : « Si les rois sont obligés de respecter la tiare des souverains pontifes, ils le sont aussi de conserver la puissance de leur couronne. » Voir Auguste LEMAN, *Urbain VIII et la rivalité de la France et de la Maison d'Autriche de 1631 à 1635*, Lille, Giard, 1920. Au dire de John H. ELLIOTT, *Oliveres (1587-1645), L'Espagne de Philippe IV*, Paris, trad. fr., coll. « Bouquins », 1992, p. 263, A. Leman « essaie de façon laborieuse mais pas très convaincante d'absoudre Urbain VIII de partialité à l'égard de la France ». Elliott estime, quant à lui, que « le chef de l'Église était l'ennemi de l'Espagne ». Ce qui ne cadre guère avec les humiliations qu'il a subies de Richelieu. Sur le contentieux ecclésiologique et juridique entre Paris et Rome, voir les travaux classiques de Aimé-Georges MARTIMORT : *Le Gallicanisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1973, et *Le Gallicanisme de Bossuet*, Paris, Cerf, 1953. Pour la phase médiévale, voir Jeanine QUILLET, *Les Clefs du pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1972.

15. Voir Donald R. KELLEY, *Foundations of Modern Historical Scholarship : Language, Law and History in the French Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1970.

16. Voir Giuliano FERRETTI (éd.), *Lettres [de Fortin de La Hoguette] aux frères et à leur entourage (1623-1662)*, Florence, Olschki, 1997, 2 vol.

17. Voir mon étude « Nicolas Fouquet, the Favourite Manqué », dans *The World of the Favourite*, édité par J. H. ELLIOTT et L. W. BROCKLISS, Yale University Press, 1999 (pp. 239-255), où j'évoque l'ouvrage de Pierre DUPUY, *Histoire des Favoris anciens et modernes* (Leyde, 1660), virulente critique à travers plusieurs exemples de la corruption du pouvoir souverain par sa délégation à un « favori » qui l'exerce en despote : autant de précédents au pouvoir arbitraire abandonné par Louis XIII à Richelieu, mis en cause sans jamais être nommé.

18. Dans la conclusion de cette étude sur Guillaume de Nogaret, Renan compare la politique de ce légiste à celle de Jean HUSS et Luther : « Mais il n'est donné qu'à des théologiens d'opérer des révolutions théologiques ; le légiste, le magistrat sont pour cela impuissants » (p. 242). Il montre ensuite les conséquences néfastes du heurt entre les deux pouvoirs : « La France eut un lien plus gênant que jamais avec un centre religieux étranger, lien qui l'empêcha au XVI^e siècle d'embrasser la réforme » (p. 243) ; et remplaçant l'attitude de Nogaret dans une perspective longue, il avance qu'au XVI^e siècle « il eût été un protestant ; à la fin du XVIII^e siècle, il eût été un magistrat philosophe et réformateur » (p. 246).

19. Voir les études d'Anthony GRAFTON, notamment dans *Defenders of the Text. The traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 1991, « Prolegomena to Friedrich August Wolf », pp. 214-243.

20. Voir l'excellent article de Bruno NEVEU, « L'histoire littéraire de la France et l'érudition bénédictine au siècle des Lumières », *Journal des savants*, avril-juin 1979, pp. 73-113.

21. *L'Avenir de la Science*, chap. XVI, dans *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947 et 1961, t. III, p. 968.

22. « Désormais toute observation, si modérée qu'elle soit, est réputée profanatrice : il faut du courage pour oser braver les cris du vulgaire... » (CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XXIV, chap. VIII, « Inutilité des vérités ci-dessus exposées » (chap. VII : « Si Bonaparte nous a laissés en renommée ce qu'il nous a ôté en force »). Voir l'édition de M. LEVAILLANT et G. MOULINIER, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1951, t. I, p. 1008.

23. Voir Ernest RENAN, *Dialogues philosophiques*, éd. Laudyce Rétat, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1992, p. 140 : « De la sorte on imagine le temps où un groupe d'homme régnerait par un droit incontesté sur le reste des hommes. Alors serait reconstitué comme une réalité le pouvoir que l'imagination populaire prêtait aux sorciers. Alors l'idée d'un pouvoir spirituel, c'est-à-dire ayant

pour base la supériorité intellectuelle, serait une réalité. »

24. Victor BROMBERT, *The Intellectual Hero. Studies on the French Novel 1880-1955*, Londres, 1961.

25. On sait que la *Vie de Jésus*, à laquelle Renan travaillait depuis plusieurs années, parut en 1863 avec un énorme succès et des tirages importants sanctionnés par la suspension du cours de Renan au Collège ; elle fut traduite dès 1864 en dix-huit traductions allemandes différentes. En 1864, une édition populaire connut quinze tirages dans l'année et, en 1867, la treizième édition comportait de nombreuses modifications et corrections.

26. Voir l'introduction à *Renan. Histoire et parole*, éd. par Laudyce RÉTAT, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1984.

27. NIETZSCHE, « Considérations inactuelles », in *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1988-1990.

28. Voir le dossier : *Ernest Renan, Qu'est-ce qu'une Nation ?*, publié par Joël Roman, Paris, Press Pocket, 1992.

29. *L'État culturel*, *op. cit.*, pp. 115-117.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, I, 4 : « André Malraux et la religion culturelle », pp. 115-132.

32. Voir Paul VALÉRY, *Variété*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973, t. I, pp. 1014-1040, notamment p. 1033.

GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07

www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard*, 2006. Pour l'édition papier.

© *Éditions Gallimard*, 2015. Pour l'édition numérique.

Marc Fumaroli

Exercices de lecture

De Rabelais à Paul Valéry

Les exercices de lecture que j'ai réunis dans ce volume ont été écrits, et parfois réécrits, au cours de longues années. Les œuvres, ou les groupes d'œuvres, auxquels ces exercices s'appliquent, essais de tous ordres, mémoires, récits de voyage, tragédies, poésies, romans, s'étendent du XVI^e au XIX^e siècle. Certaines de ces œuvres figurent parmi les classiques de la littérature française. D'autres, le plus grand nombre, voisinent plus ou moins étroitement avec ces « sommets » aperçus de tous et contribuent à les éclairer. S'il fallait trouver après coup un fil conducteur à ces exercices, dont chacun a été conçu pour lui-même et peut être lu à part, ce serait la fonction de la littérature en France comme lien de civilisation entre individus jaloux de leur individualité, fonction qui l'a mise en concurrence avec sa mère et rivale, l'Église et la religion chrétienne.

D'exercice en exercice, absorbé et éveillé chaque fois autrement, je ne me suis jamais proposé d'échafauder une théorie de la littérature, ni une méthode de critique littéraire, mais de découvrir dans chaque cas la juste distance de regard et d'écoute qui replace en leur lieu, en leur heure, en leur humeur propre, l'œuvre ou le groupe d'œuvres qui m'ont retenu, afin d'en recueillir le murmure intime ou les intentions communes. C'était prendre le risque de l'extrême diversité, voire de l'éclatement, mais c'était aussi aller au-devant de la chance de ressaisir des fidélités insistantes et fécondes, rajeunies pendant de nombreuses générations.

M.F.

Cette édition électronique du livre *Exercices de lecture* de Marc Fumaroli a été réalisée le 31 mars 2015 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070729852 - Numéro d'édition : 169526).

Code Sodis : N28196 - ISBN : 9782072278648 - Numéro d'édition : 199352

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.